



المرأة فى التراث المصرى





تُعتبر مصر من أقدم المجتمعات البشرية التى عرفها التاريخ من حيث النشأة والاستمرارية، ونظرًا إلى أن حضارتها مدونة فقد وصل إلينا الكثير من المعلومات عن حياة المجتمع وبخاصة المجتمع الأسرى.

ونجد أن دور المرأة فى المجتمع المصرى هام وواضح ، ولها حضور قوى حتى فى الرسومات الجدارية التى وُجدت فى المعابد والمقابر المصرية القديمة، الزوجة بجوار الزوج تضع يدها بحب وحنان على كتفيه وغالبًا بينهما أحد أبنائهما بنتًا كان أو ولدًا.

تصميم الغلاف: ماجد الراهب

المجلس الأعلى للثقافة		جمعية المحافظة على التراث

المرأة فى التراث المصرى

جمعية المحافظة على التراث

أعمال المؤتمر السنوى الثانى



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة
لجنة الدراسات الأدبية واللغوية

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مؤتمر المرأة فى التراث المصرى (٢ : ٢٠١٠ : القاهرة) .
المرأة فى التراث المصرى : أعمال المؤتمر السنوى الثانى .
- القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، جمعية المحافظة على التراث ، ٢٠١٠
٢٧٢ ص ، ٢٤ سم
١ - المرأة فى الأدب العربى - مؤتمرات .
(أ) العنوان ٨١٠,٨٠٩٢٨٧٠٦٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/٥٩٧٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-479-990-8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 27352396 Fax : 27358084
www.scc.gov.eg

مقدمة

مصر تُعتبر من أقدم المجتمعات البشرية التى عرفها التاريخ من حيث النشأة والاستمرارية، ونظرًا إلى كونها حضارة مدونة فقد وصل إلينا الكثير من المعلومات عن حياة المجتمع وبخاصة المجتمع الأسرى.

ونجد أن دور المرأة فى المجتمع المصرى هام وواضح ولها حضور قوى حتى فى الرسومات الجدارية التى وُجدت فى المعابد والمقابر المصرية القديمة، الزوجة بجوار الزوج تضع يدها بحب وحنان على كتفيه وغالبا بينهما أحد أبنائهما بنتًا كان أو ولدًا.

وتحدثنا الأساطير عن الزوجة الحبيبة والأم المربية الفاضلة لحورس... إيزيس

المصرية أول ملكة فى تاريخ البشر تحكم إمبراطورية واسعة، ترسل حملات، تبنى معابد وتقيم مسلات... نفرتيتى.

وهى التى خصَّها الحكيم توت بالنصائح لمعاملة زوجها وأبنائها.

هى هاتورَ الجميلة... هى تى... هى نفرت...هى ميراث لا ينقطع من العطاء، ابنة وزوجة وأمًّا.

ويحتوى تراثنا القبطى على أمثلة عديدة من النساء قدَّمْن معانى نبيلة للحب والعطاء والتضحية حتى بالنفس.

فيرينا الفتاة التى ذهبت إلى سويسرا مع الفرقة التى من طيبة فى القرن الثالث الميلادى وتمكث هناك تعلم أهل سويسرا النظافة ويطلقون اسمها على المدن والكنائس ويقيمون لها التماثيل فى الميادين.

هذا غير كثير من الشهيدات مثل القديسة كاترينا والقديسة دولاجى التى قدمت أولادها للاستشهاد على يد الرومان، القديسة دميانة ذات الحسب والنسب، وغيرهن الكثيرات.

وفى الإسلام نجد سيدات حرصت مصر على تسمية مساجد بأسمائهن مثل السيدة زينب، والسيدة نفيسة، والسيدة عائشة والسيدة رقية.

وشجر الدر التى تقلدت الحكم فى مصر فى أثناء دولة المماليك.

وفى العصر الحديث نجد هدى شعراوى، وصفية زغلول، وإستر فهمى ويصا.

وفى تراثنا الشعبى نجد الفلاحة المصرية تسمى ست الدار، وست أبوها، وست الكل، وأم الخير، وأم السعد...

بهيَّة التى خلدها المثَّال مختار، كاتمة الأسرار، حاملة الجرة، أم الشهيد وأم البطل...

هى مصر.

جمعية المحافظة على التراث المصرى

من مظاهر الحب والغرام فى الحضارة المصرية القديمة

لؤى محمود سعيد

ينظر الكثيرون إلى إنجازات الحضارة المصرية القديمة باعتبارها أنموذجًا للتفرد والنبوغ الإنسانى المبكر الذى سبق الكثير من المراكز الحضارية فى العالم القديم. وقد وصلت درجة الانبهار أحيانًا إلى درجة اعتبار هؤلاء المصريين أفرادًا خارقين للعادة أو تميزوا بقدرات تفوق البشر العاديين. لكن إلقاء الضوء على الجانب الإنسانى فى حياة هؤلاء القدماء يزيل كثيرًا من تلك الأوهام، ويوضح جوانب نابضة بالحيوية والعذوبة تؤكد أن المصريين كما تميزوا بقدرات علمية وحضارية فريدة فإنهم أيضًا قد تمتعوا بأحاسيس إنسانية مرهفة.

عبّر المصريون عن مشاعر الحب بصوره المختلفة بطرق شتى سواء شعرًا أو تصويرًا.. فعبّروا عن حب الوطن والانتماء له، وحب الأصدقاء والأسرة، وحب الحياة والتمسك بها، إلخ. لكن يبقى جانب الحب والغرام بين الرجل والمرأة هو الأكثر وضوحًا وتكرارًا وجاذبية فى نصوص الأدب المصرى القديم.

تتعدد صور التعبير عن مشاعر الحب والوله بين الأحبّة فى الأشعار والأغانى الغزلية العاطفية عند قدماء المصريين.. فهذا عاشق يتفنن فى وصف مفاتن جسد حبيبته ويمنّى نفسه بيوم اللقاء حتى يبثها أشواقه، وهذه عذراء تتيم ولَهًا بحبيبها ولا تعرف السبيل إلى أن تصارحه بمكنونها وما يعتلج من نيران فى جنبات صدرها.

إن تلك المساجلات العاطفية قد تتضمن أحيانًا غزلاً عفيفًا، وفى أحايين

أخرى عديدة قد يكون صريحًا ينمُّ عن شوق جارف يصعب على المتيم أن يواريه.. فيقول عاشق:

«إن أختى (أى: حبيبتى) فريدة لا نظير لها..

فهى كالزهرة عندما تطلع فى بداية العام..

ضياؤها فائق وجلدها وضَّاء..

جميلة العينين عندما تصوب سهامها..

حلوة الشفتين عندما تنطق..

طويلة العنق ناعمة الثدى..

شعرها أسود لامع..

ذراعها تفوق الذهب طلاوة..

عظيمة العَجُز نحيلة الخصر..

ساقاها تنمّان عن روعتها..

لقد أخذت بلُبِّى فى قُبلتها..

سعيد من يقبِّلها..

لقد انثنت كل أعناق الرجال

لانبهارهم عند رؤيتها».

وتقول عذراء أخرى مخاطبة حبيبها:

«إذا أحببت أن تلامس فخذى فإن ثديى لك..

هل تريد أن تنصرف عنى لتكسو نفسك؟ لكننى أملك ملاءة

هل تريد أن تنصرف لأنك عطشان؟ خذ إذَن ثديى وارشف ما يفيض منه

إن حبك تغلغل فى جسدى..

فعد كالجواد لترى أختك (أى: حبيبتك)».

لكن الحب بين الرجل والمرأة لا يقتصر بالطبع على الأحبة المتباعدين الذين تفصلهم الحواجز والعوائق الاجتماعية.. لكنه أيضًا يتجسد فى الحب بين الرجل وزوجته.

تتضمن عل سبيل المثال تعاليم الحكيم بتاح حتب ما يحض على حب الزوجة والاهتمام بها، فيقول:

«إذا أصبحت رجلاً معروفا فتزوج وأحبب زوجتك كما يليق بها، قدم لها الطعام واستر ظهرها بالملابس، فأفضل دواء لأعضائها هو العطر الطيب. أسعِدْ قلبها ما حييت، إنها لحقل خصب لولى أمرها ولا تتهمها عن سوء ظن وامتدحها يقلّ شرها، فإن نفرت راقبها. واستمِلْ قلبها بعطاياك تستقر فى دارك. وسوف يكيدها أن تعاشرها ضرة فى منزلها».

كما حثت النصوص أيضًا على تجنب الخيانة الزوجية (التى كانت تحدث بالفعل)، وكذلك على الوفاء لذكرى الزوج أو الزوجة بعد الوفاة.

لكن من أكثر مظاهر الحب طرافة وارتباطًا بحياة المصريين المعاصرة استخدام السحر سلبًا أو إيجابًا.. فلدينا نصوص سحرية «للإيقاع بالحبيب» والتأثير عليه حتى لا يرى أمام عينيه ولا يحب ولا حتى يستمتع بلذة الجماع الجنسى مع أى شخص آخر غير الحبيب. وقد يستعين صاحب هذا السحر لتحقيق مراده -كما تذكر التعاويذ- بأرواح الموتى والعفاريت، أو بالتماثيل الطينية أو الشمعية التى تم غرز دبابيس ومسامير فى أجسادها. بل أن المتوفَّى نفسه قد يستعين بتماثيل صغيرة سحرية كخليلات له فى القبر حتى تعينه على استعادة قدرته الجنسية.

وفى بعض الأحيان يستعين بعضهم بالسحر لتحقيق «الربط الجنسى».. أى أن يصبح الشخص المسحور غير قادر على ممارسة الجنس أو الاستمتاع به وأن لا يتمكن عضوه الذكرى من مجرد الانتصاب. وقد عرفت هذه الأنواع من السحر خلال العصر الفرعونى واليونانى الرومانى والقبطى، واستمرت بالطبع حتى يومنا هذا بصور مختلفة.

مجتمع المرأة البطلمية من خلال تصفيفات شعرها

سحر محمد عبد الرحمن إبراهيم

إن تصفيفة شعر المرأة تشير إلى التكوين الطبيعى لكل سيدة كما أنها تشير إلى الحالة الاجتماعية، فمثال لذلك فى الوقت الحالى سيدات الأعمال يتميزن بتصفيفة شعرهن القصيرة التى يسهل عليهن تصفيفاتها وهذا لعدم الاستغراق فى تنميق وتزين شعرهن مما يستهلك منهن الوقت.

كذا المرأة العاملة إما تلفّ وإما تربطه بما يجعلها تركز أكثر فى العمل ذى المجهود دون أن يشغلها شعرها عن الإنجاز، وكذا التلميذة الصغيرة تضع دبابيس الشعر للمّ الغرة حتى لا تعوقها فى القرأة أو الكتابة، ومذيعات التلفاز أو نجمات السينما يراعين ويهتممن باتباع أحدث التصفيفات والألوان وغيره مما يجعل من هذه المرأة نموذج يحتذى به من قِبَل سيدات العامة، وهذه المرأة التى يُحتذى بها مثلها مثل الملكة أو الإلهة فى العصور القديمة.

فكانت الملكة أو الإمبراطورة محط الأنظار من السيدات سواء الخاصة أو العامة، فحين تشترك سيدة فى حفل ما أو وليمة لا بد أن تتزين بأحسن ما لديها وتراعى تصفيفة شعرها وتحاول أن تتمثل بمليكتها.

لم تخلُ الأثار المصرية القديمة من صورة المرآة التى تعبر فيها عن كل حالاتها وهيئاتها، فنجد فى هذه الصورة دائرة لا بداية لها ولا نهاية من هيئة سيدات العامة، وعلى سبيل المثال تبدأ الصورة بالقابلة التى تقف لتساعد المرأة الحامل فى وضع الجنين، والمرضعة التى ترضع الصغير، والأم التى ترعى صغيرها، وتربى ابنتها على شؤون الحياة، والفلاحة التى تذهب معها صغيرتها

إلى الحقل تتعارك مع صديقتها وتحاول كل منهما شد خصلات الباروكة التى ترتديها الأخرى، ونرى صغيرة أخرى تخرج لتنال قسطًا من الدرس وتجلس بين أيديها الألواح ولفات البردى، والصَبيَّة التى توالى نفسها بالاهتمام حتى تلفت نظر الخطيب بأن تضع الشرائط الملونة على رأسها بجانب زهور اللوتس بعد أن تخلصت من الخصلة الجانبية الدالة على الطفولة، حتى يأتى يوم الزفاف والاحتفال بها فتطرح أمامها تماثيل التناجرا لتختار منها ما يحلو لها من تصفيفة شعر تليق بها لحضور الوليمة، والتى ستضع بها أذكى العطور التى تم تجميعها من قِبل الفتيات اللاتى قُمن بعصر هذه الزهور بعد التجميع ليُصنع منها العطور الفواحة وأقماع الدهون التى توضع فوق الوفرات، هذه الولائم التى تقوم بالخدمة على الضيوف فيها الصبايا والخادمات، ولا يفوت صاحبة الدعوة أن تدعو الراقصات من أقصى البلاد وكذا المغنيات، أما سيدة الحفل وضيوفها النساء يرتدين أحسن الثياب المنسوجة عن طريق النساجات اللاتى نسجن فى بيوتهن أو فى المعابد، وأم العروس هى التى ترافق زوجها سواء فى الدنيا أو فى الآخرة، فإن كان أجله قبلها فتقوم بإعداد موكب تشيع الجثمان من الندابات اللاتى تسرن بالموكب وتبعث بحاملات القرابين إلى مقبرته، هذه المقبرة التى تحوى من ضمن أثاثها الجنائزى تماثيل أو برديات مصورًا عليها نساء تكُنَّ بجوار المتوفَّى لإسعاده ولتستحضر له العافية فى عملية الإخصاب والاستمرارية فى العالم الآخر، هذه الأرملة التى ترعى أبنائها، وبخاصة البنين منهم بعد وفاة والدهم وتعلمهم البُعد عن بنات الهوى من الجوارى، كما أنها ترعى ابنتها وقت ميلاد حفيدتها فتقف بجوار القابلة، وهنا تُقفل الدائرة المكونة من نساء العامة والتى لكل منها هيئتها الخاصة وتصفيفة شعر تساير موضة

عصرها والتى عن طريقها يمكن أن تشير إلى الحالة الاجتماعية لكل سيدة.

سيدات العامة

سيدات الفترة البطلمية بمصر هن سيدات خاصة وعامة، وسيتناول البحث مجتمع سيدات العامة الذى يندرج أسفله شرائح منهن سيدات الطبقة الراقية والعاملات والصبايا وحاملات القرابين المغنيات والراقصات وغيرهن.

سيدات الطبقة الراقية:

يطلق عليهن اليوم سيدات المجتمع وهن مجموعة من زواجات وبنات لكبار رجال الدولة ومُلاّك وأعيان وكهان، هن من يحاولن مسايرة موضة عصرهن بل وتقليد الملكات وبخاصة فى تصفيفة الشعر خلال ظهورهن فى الولائم والحفلات وهذا فى الحياة الدنيا أما فى حياتهن الأخروية فيتم تصويرهن على التوابيت والأقنعة.

فلنبدأ أمثلتنا بزوجة الكاهن بادى أوزير (بيتوزيرس) رنبت نفرت وبناتها الثلاث (تحن – تح أياو – تسن حمت أوى) «لوحة ١–أ، ب»[١]. عاشت هذه المرأة مع زوجها الكاهن فى بداية العهد البطلمى بمصر (أواخر القرن الرابع ق.م)، فهى سيدة من علية القوم بجانب أن زوجها كان كبير كهنة تحوت. لقد كانت ذات رأى سديد فى كتاب الأرباب، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على مدى ثقافتها ومكانتها الرفيعة[٢] لذا نجد فى نقوش لها بمقبرة زوجها سيدة معاصرة مثل زوجها مواكبة لأحدث التطورات فى جميع المجالات بمعنى أنها

---

[١] عبد الحميد زايد، آثار المنيا الخالدة، الهيئة الإقليمية لتنشيط السياحة بالمنيا، القاهرة ١٩٦٠، ص٩١.

[٢] عبد العزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، القاهرة ١٩٦٦، ص١٩٢.

سيدة مصرية متدينة متمدنة تتلقى ما هو جديد وتستوعبه وتنفعل به وتفرزه بصورة عصرية مطعمة بالمصرية أى كانت امرأة من عصر جديد[٣]، وانعكاس هذا يتضح على تصفيفة شعرها هى وبناتها، فقد صففن شعرهن بأحدث التصفيفات فى حينه وهى القَصّة القصيرة المربعة carré فنجد الباروكات إلى حد ما تتشابه فى الطول إلا أن فى شكل القصة ذاتها اختلافات طفيفة، والفتيات تضعن على الباروكات ما يشبة الطوق، كما لو كان تاج الفتيات العذارى وربما كان هذا الطوق له وظيفة أخرى ألا وهى تثبيت الباروكة على الرأس[٤].

المرأة فى حالة الحزن:

إن حال السيدات الحزينات أو كبيرات السن عند الإغريق سابقا وعند الرومانيات لاحقًا أن يغطين رأسهن بقماش خفيف كغطاء يخفى الشعر وهذا بناءً على ما وجد باللوحات الجنائزية وظل الكثير منه مستعمَلاً لفترات طويلة تصل حتى القرن السادس الميلادى على الرغم من تطور وتغير أشكاله ومسمياته، وربما كان أقدم ذِكر لهذا الغطاء هو ما ذكره أرخيلوخوس (٧٠٠ ق.م) بما قُدم لهيرا من نذر قائلاً: «أهدت ألكيبيا إلى هيرا غطاء شعرها المقدس عندما تزوجت زواجا شرعيا[٥]، وإن اقدم تسجيل للطقوس الجنائزية التى كان يقوم بها الإغريق بمصر بلوحة عثر عليها بسقارة بأبى صير ويرجع

---

[٣] أدولف أرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر؛ محمد أنور شكرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص٣٨٣ ؛ عزت زكر حامد قادوس، آثار مصر فى العصرين اليونانى والرومانى، الإسكندرية ٢٠٠٥، ص٢٥٤.

[٤] سحر محمد عبد الرحمن، تصفيفات الشعر النسائية فى الحضارة المصرية منذ القرن السابع قبل الميلاد حتى نهاية القرن الرابع الميلادى، رسالة ماجستير لم تُنشر، كلية الآثار جامعة القاهرة ٢٠٠٨، ص١٤١.

[٥] فكرية مصطفى صالح، إنجراما الإهداءات والنذور فى العصر السكندرى (صور من الحياة اليومية)، مركز الخدمة الاستشارية البحثية، سلسلة بحوث شعبة الدراسات التاريخية والأثرية، جامعة المنوفية كلية الآداب، العدد السادس، يوليو ٢٠٠٣، ص٧.

تأريخها إلى ما بين ٥٥٠ و ٥٠٠ ق.م، وهى لأفراد من الجالية الإغريقية بمصر ويظهر بها منظر لجنازة وفيه سيدات مغطيات شعرهن بغطاء رأس كالخمار[٦] (اللوحة٢).

ومن نفس مقبرة بادى أوزير وبمنتصف الجدار الجنوبى بالجانب الشرقى من المدخل نجد منظرًا (اللوحة ٣) يمثل تسجيلا للطقسة الجنائزية التى كان يقوم بها الإغريق بها فى مصر[٧] -على الرغم من أن المتوفى هنا مصرى- فقد ظهر القبر على هيئة مقصورة، ونشاهد أرملة بتوزيريس وقد غطت رأسها بقماش خفيف رافعة يديها.

كما نرى أيضًا فى لوحة جنائزية بالمتحف اليونانى الرومانى (اللوحة ٤) تحت رقم ٢٤٠٩٣ القرن الثالث ق.م من الحجر الجيرى ٦٥ سم، عُثر عليها فى الإسكندرية، يبدو من هذه اللوحة أن السيدة سكندرية حيث كانت النساء السكندريات أنيقات وجميلات ومسايرات للموضة وآخر صيحاتها فى المدن الإغريقية الأخرى[٨]، وقد ارتدين فى المناسبات ثوبا كاملا طويلا مع العباءات الضيقة، كذلك كن مغرمات بتصفيفات الشعر الرقيقة وتظهر السيدة هنا فى حالة حزنها على المتوفى حيث تضع غطاء القماش على رأسها ويظهر شعرها بنفس تصفيفة امرأة بادى أوزير الشعر المقسم بفرق والمضموم إلى الخلف لعمل العقصة.

---

[٦] مفيدة حسن الوشاحى، الفنون فى عصر الصحوة الأخيرة للحضارة المصرية القديمة عصر الأسرات ٢٧/٣٠ رسالة دكتوراة لم تنشر، كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٨ ص ٣٠٩.

[٧] زايد، المرجع السابق، ص٩٢.

[٨] حسن فكرى، الإسكندرية، المتحف اليونانى الرومانى، مركز التوثيق التراث الحضارى والطبيعى والمجلس الأعلى للآثار، القاهرة ٢٠٠٣، ص١٨١.

المرأة البطلمية بالجنوب:

كما ذُكر أعلاه بالنسبة إلى المرأة السكندرية فى الشمال من اتباع الموضة وغيره فلنا أن نتعرف ما حال المرأة المصرية خلال العهد البطلمى بالجنوب، ولدينا مثال يمكن أن نستنبط منه ما حالها:

تمثال بالمتحف الملكى للفنون والتاريخ بلجيكا مؤرخ بالقرن الثالث ق.م، ٧٨ سم E.3073[٩] من هيئة التمثال ومن الوقفة وكذلك من تصفيفة الشعر وهى التصفيفة المصرية التقليدية القديمة ذات التقسيمات الثلاث الحابكة على الجبهة يستنتج أن صاحبة هذا التمثال من القاطنات بالجنوب للالتزام بالتقاليد الفنية المصرية (اللوحة ٥).

الفتيات الصغيرات:

بالنسبة إلى الصبايا بالفترة اليونانية الرومانية بمصر فكانت تصور بذات شعرها الطبيعى فى مراحلها السنية المختلفة ونجد فى بعض الأحيان بعضًا منهن تصفف شعرها مثل أمها مسايرة لموضة العصر، ومثال على ذلك:

تمثال(التراكوتا) لطفلة نائمة متحف اللوفر (اللوحة ٦أ-ب) أوائل العصر البطلمى عُثر عليها بالإسكندرية ارتفاع ٨.٩٥ سم[١٠]، ربما كانت تصفيفة تلك الفتاه مشابهة لتصفيفة لأمها حال الفتيات فى وقتنا هذا، التصفيفة مقسمة إلى قسمين عن طريق فرق بمنتصف الرأس ومضموم الشعر لعمل كعكة خلفية، التصفيفة هنا تشبه التصفيفة المعروفة للملكة أرسنوى الثالث.

هناك أمثلة أخرى للفتيات السكندريات وهن اللاتى خرجن لنيل قسط من

---

[9] Bianchi, Robert S., Die Pharaonische Kunst Im Ptolemäischen Ägypten, Kleopatra, Ägypten um die Zeitenwende, German 1989, p130.

[10] Tezgör, Dominique Kassab, Tanagra Mythe et Archéologie.Paris2004, p251.

الدرس ولقد انتشر تعليم الفتيات بالإسكندرية وبخاصة بمكتبتها القديمة منذ ٢٠٠ق.م، نرى تماثيل التلميذات الثلاث من التراكوتا (اللوحات ٧-٨-٩) وهن يجلسن على كراسىّ بسيطة وتمسك كل واحدة لوح الكتابة على ركبتيها منهن من تكتب ومنهن من تقرأ والملاحظ على هذه الأمثلة بان القصة الأمامية ملمومة أعلى العين بدبوس حتى لا تشغلها عن القرأة والدرس[١١].

مدى اهتمام المرأة البطلمية بآخر صيحات الموضة

لِمَا هو معروف من شغف وولع المرأة فى كل حين بمتابعة الموضة وأحدث صيحاتها فكان لها أن تستعين بما يشبه الكتالوجات الحالية لما فيها من أحدث تصميمات للأزياء أو تصفيفات الشعر وغيره.

لقد عُثر على أعداد ضخمة من التماثيل الصغيرة المعروفة بأسم التناجرا، وربما كانت هذه التماثيل الصغيرة مجرد مانيكان يتم تصميمة لبيان أحدث أشكال أزياء السيدات وأيضًا تصفيفات شعرهن، وكذا الحلى والإكسسوارات التى تستعين بها المرأة البطلمية سواء الإسكندرية أو خارجها حال المرأة فى وقتنا هذا عندما تلجأ المرأة إلى مصفف شعرها فيعرض لها كتالوج بأحدث تصفيفات الشعر لتختار منها التى تناسبها، وربما أيضًا الصبايا المقبلات على الزواج وتقمن بتجهيزات للزواج، ووضع هذه التماثيل فى مقابر ليس له سوى مدلول واحد هو أن صاحبة المقبرة كانت تريد أن تصطحب معها أحدث صيحات الموضة إلى العالم الآخر للاقتداء بها ولكى تستمر مواكبة الموضة للشعر والأزياء معها وكانت تصفيفات الشعر لهذه التماثيل تتركز فى

[١١] سحر عبد الرحمن، المرجع السابق، ص ص ١٨١-١٨٣.

ثلاثة أشكال (Forms): التصفيفة الكلدية (نسبة إلى أفروديت)، وتصفيفة الشمامة، وتصفيفة اللامبديون (اللوحات ١٠-١١-١٢)[١٢].

حاملة القرابين

من المعلوم أن حامل القرابين هو الذى يزوّد المتوفى بالطعام والشراب فى العالم الآخر، وأن أغلب حاملى القرابين المصورة على جدران المقابر من السيدات ربما كان هذا مرجعه تزويد روح المتوفًّى بالحيوية حيث صُوّرن بكامل الزينة مرتديات الملابس الشفافة ذوات الباروكات القصيرة نوبية الطراز المشار إليها بأنها رمز للجاذبية الشهوانية[١٣]، ومن الصور المؤكد أنها كانت حقيقة فى عالم الأحياء صورة حاملات القرابين حيث إنهن فى الواقع فى أيام الأعياد كن يذهبن مع أقارب المتوفى للزيارة ولتقديم الطعام والشراب (كالطلعات اليوم)، ومن الأمثلة عن حاملة القرابين بمصر بالفترة البطلمية نجد بمقبرة بادى أوزير:

حاملات القرابين متعددات الهيئات ومن خلال تصفيفات الشعر يمكن أن نستشف أصولهن، فمنهن صاحبة الشعر الأصفر (اللوحة ١٣) ومصفف بطبيعته، خامته من النوع المجعد ذات الغرة القصيرة على الجبين ويتوّج رأسَها أغصان وزهور اللوتس المتفتحة الزرقاء، ومن لون الشعر والتصفيفة التى هى جدائل رأسية متراصة بعضها بجوار بعض يشير إلى أن أصول هذه السيدة ليست مصرية، ربما كانت فارسية[١٤]، حيث ترتدى العباءة ذات الحرملة العريضة على كتفها اليمنى تشبه تماما نفس عباءة الإلهة «أناهيتا» الطاهرة النقية (Immaculate One) إلهة شعبية للديانة

---

[١٢] نفسه، ص٢٥٠.

[١٣] سيريل الدريد، الفن المصرى القديم، ترجمة أحمد زهير الشايب، هيئة الآثار المصرية، القاهرة ١٩٩٠، ص ص ٢٩٥-٢٩٦.

[١٤] مفيدةالوشاحى، المرجع السابق، ص٣١٤ ؛ سعد إبراهيم، تونا الجبل درة فى صحراء دروه، الإسكندرية دون تاريخ، ص٨٦.

الزرداشتية خاصة بالماء والإخصاب (اللوحة ١٤)، ومن طيورها المقدسة الديك والطاووس والحمام، وكانت تصور حاملة لإناء ماء وكل هذه المفردات نراها لدى حاملة قرابين هذه اللوحة[١٥].

مثال آخر:

حاملة قرابين من التراكوتا ارتفاع التمثال ١٨ سم (اللوحة ١٥)[١٦]، من تصفيفة الشعر يمكن تأريخ التمثال بالنصف الثانى من القرن الثانى ق.م، وهذا التمثال من مجموعة خاصة قد بيعت من السيد ألبرت عيد من خان الخليلى ومعروضة حاليًا فى جاليرى دالاس تكساس، تتمثل المرأة هنا دون ملابس ما عدا العباءة المعلقة خلف ظهرها، تحمل سلة القرابين على رأسها، وترفع كلتا يديها لتسندها، على يمينها طفل صغير يلعب الناى، ربما كان يندرج هذا التمثال ضمن محتويات مقبرة خاصة لسيدة منتمية إلى الإلهة إيزيس (تمثال إيزيس – أفروديت – المتحف اليونانى الرومانى – اللوحة ١٦) لما تحمله هذه الإلهة من صفة وهى حماية وحراسة جنس النساء بصفة عامة. وعن طريقة تصفيفة الشعر هنا فهى ذات الخصلات اللولبية الحلزونية ذات المستوى الواحد، وهذه التصفيفة سمة من سمات الإلهة إيزيس – أفروديت بجانب مفردات أخرى فى الزينة فى العباءة فى الجسم العارى، إلخ

الراقصات والعازفات:

لقد ازدهر منذ القرن الثالث ق.م تماثيل التراكوتا والبرونز التى أغلبها

---

١٥ سحر عبد الرحمن، المرجع السابق،ص ٢٤٣.

16 Zaed, Abdel Hamid, Egyptian Antiquities, Cairo, 1962, p.121.

تمثل العناصر الآدمية الموجودة فى الشارع المصرى والتى تنمتى إلى الطبقة الدنيا، فمنها الراقصات والعازفات:

راقصة البانتوميوم: (اللوحة ١٧) من البرونز القرن الثالث ق.م، من مجموعة Baker نيويورك[١٧]، ترتدى العباءة الطويلة متلفحة بها من رأسها حتى قدميها وهذا حال الراقصات الإغريقيات، بالنسبة إلى تصفيفة الشعر، فدائما تكون مضمومة تحت العباءة حتى لا يعوقها وينفرط من أسفل لفات العباءة.

عازفة القيثارة: (اللوحة ١٨) تنتمى إلى القرن الثانى ق.م، من الفخار، بالمتحف اليونانى الرومانى، مكان العثور عليها الحضرة[١٨]، تصفيفة الشعر تندرج تحت مسمى تصفيفات الفن الشعبى وهى تتسم بالارتفاع، أحيانا تبدو غزيرة وأحيانا أخرى تبدو خفيفة يتخللها الضفيرة السميكة كنوع من الإكسسوارات وكذلك نجد زهورًا أو سلة فوق الرأس ودائمًا هذه التصفيفة يتسم بها نساء الطبقات الدنيا.

جامعات الزهور: (اللوحة ١٩) منظر لجزء من عتب من مقبرة با - إر - كاب من هليوبوليس حاليا بمتحف اللوفر ينتمى إلى الأسرة الثلاثين[١٩]، نرى به سيدات تقمن بتجميع زهور السوسن وباستخراج رحيقه، ونجد منظرًا آخر بمتحف egizio تورين، تمثالاً من الحجر الجيرى ينتمى إلى العصر البطلمى ارتفاعه بالقاعدة ٦٠سم، نلاحظ به تصفيفة الشعر على رؤوس السيدات التى

---

[١٧] عزت قادوس، فنون الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠٦، ص ٦٤ ؛ Bieber., Margarete, The Sculpture of the Hellenistic Age, New York1961, pp95-96.

[١٨] كتالوج المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية، المرجع السابق، ص١٤٦.

[١٩] مفيدة الوشاحى، المرجع السابق، ص٢٨٦ ؛ S.Lesko, basrbara, The Remarkable Women of Ancient Egypt, California 1978.pp.16-17.

يطلق عليها حاليا قَصَّة شعر الولد A la garcon ومن منظر لوحة تورين نلاحظ وضع شجيرات السوسن وقامات السيدات على نفس مستوى الارتفاع ولكى تتجنب المرأة اشتباك باروكتها بالشجيرات وانشغالها بفك شعر الباروكة وبالتالى تنشغل عن عملها فعليها إما وضع باروكة قصيرة وإما وضع إيشارب، هذا ما يؤكد على أن المرأة العاملة فى الحقول أو ما شابه ترتدى الباروكات القصيرة.

بائعة اللبن: (اللوحة ٢٠) تمثال صغير من التراكوتا بالمتحف اليونانى الرومانى[٢٠]، ببعض المصادر يشير إلى أن هذا التمثال لكاهنة والبعض الآخر يشير إلى أنه لبائعة حليب ومنتجاته، والمصادر لم تعطِ تأريخًا له لكن يعتبر من التماثيل التى تنتمى إلى الفن الشعبى الذى ظهر بالإسكندرية، ربما كان هذا التمثال لبائعة منتمية إلى المعبودة إيزيس حيث التصفيفة الحلزونية.

وردًا على أنه من الممكن أن يكون هذا التمثال لكاهنة، فإن الكاهنات بمصر البطلمية سواء خادمات المعبودة إيزيس أو غيرها لم يكُن رداؤهن كذا ولا يحملن على رؤوسهن الإناء أو الجرَّة وبيدها الأخرى صندوق وفى الغالب تماثيل الكاهنات بهذه الفترة من الحجر الجيرى وليست من التراكوتا وبالطبع ليست هناك كاهنة تضع طوقًا من القماش (حواية) لتزن بها الجرة، وتصفيفة الشعر تشير إلى أنها امرأة من الشعب متدينة ومتعبدة لإيزيس معبودة الأمومة والرعاية.

المرأة داخل بيتها:

من خلال تصفيفات الشعر فى النماذج المقدمة نستنتج أن المرأة فى هذه

---

[٢٠] ثروت عكاشة، تاريخ الفن، الفن المصرى القديم، الجزء الثالث، القاهرة ١٩٧٦، ص ص ١٢٥٩-١٢٧١.

الحقبة كانت تهتم بأمورها الشخصية وتتبع نفس الأسلوب الذى كان متبعًا لدى المصرية فى العصور السابقة.

لقد مثلت المرأة المستلقية (النائمة) بمتحف kelesy (اللوحة ٢١) بمتحف جامعة ميتشيجان تحت رقم ٧١.٢.١٧٤ [٢١]، بباروكة قصيرة تأخذ الطراز النوبى ذا الثقوب البسيطة التى تشير إلى الخصلات الدقيقة، ويشير ألدريد إلى أن الباروكات النوبية الطراز تشير إلى الرمز للجزئية الشهوانية[٢٢].

كما نرى نموذجًا آخر للوحة ذات نقش بارز (اللوحة ٢٢) لرجل وامرأة من متحف بروكلن تحت رقم ٥٨.١٣ وعُثر على هذه اللوحة بالإسكندرية[٢٣] ترتدى فيه الباروكة القصيرة ذات الطراز النوبى.

الإستنتاج:

يُستخلص من هذه الورقة الآتى:

- اختلاف تصفيفات الشعر بين سيدات الشمال والجنوب.
- اهتمام ومواكبة الموضة من قِبل سيدات الطبقة العليا.
- التزام بعض الأجنبيات على أرض مصر ببعض من موروثاتهن الخاصة بهن ويظهر هذا جليًا من خلال تصفيفات الشعر وغطائه.
- تصفيفات الصبايا مماثلة لتصفيفات أمهاتهن، كما أن هناك تصفيفات للتلميذات.
- كل تصفيفة شعر موظفةٌ حسب الوظيفة المنوطة بها المرأة العاملة.

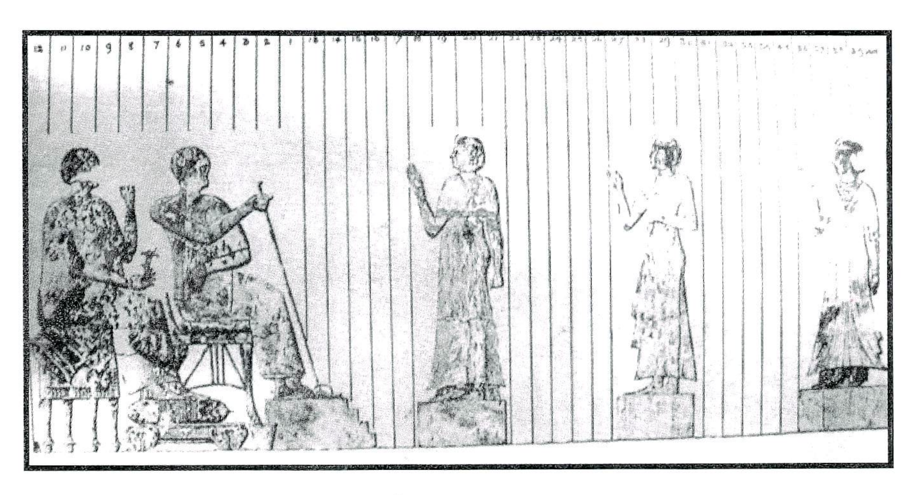
---

[21] Women and Gender in Ancient Egypt, Kelsey Museum.htm.

[٢٢] ألدريد، المرجع السابق، ص ص ٢٩٥-٢٩٦.

[23] Fazzini, Richard A. ;Branchi, Robert S. ;Romano, Hames F. &Spanel, Donald B., Ancient Egyptian Art in The Brooklyn Museum, The Brooklyn Museum Thames and Hudson, London, 1989;Bianchi, op.cit. p 296.

- تصفيفة العازفة والمطربة بها كثير من الإكسسورات دون الراقصات.
- هناك سيدات من الفئة الشعبية تشير تصفيفات شعرهن إلى معبوداتهن.

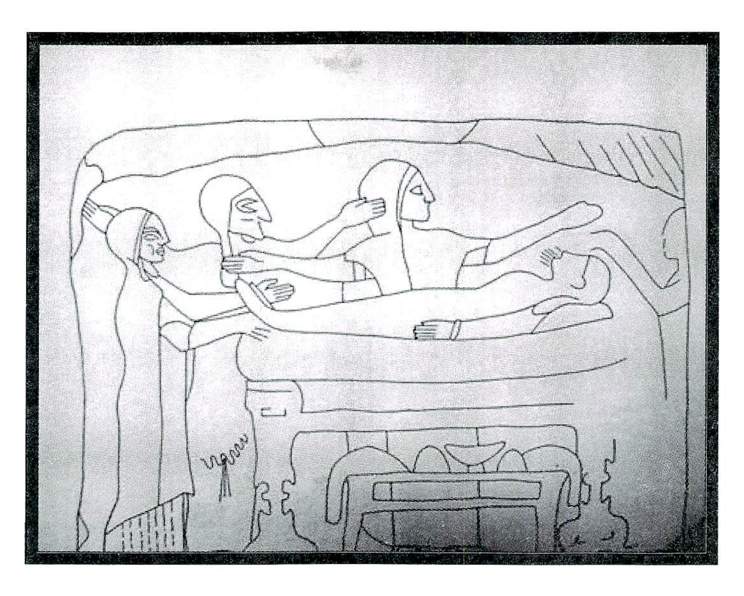


اللوحة ١-أ



اللوحة ١- ب

Lefebvre, M.Gustave, Le Tombeau de Petosiris, IIIme Partie, Le Cxaire 1924, PL.XIV



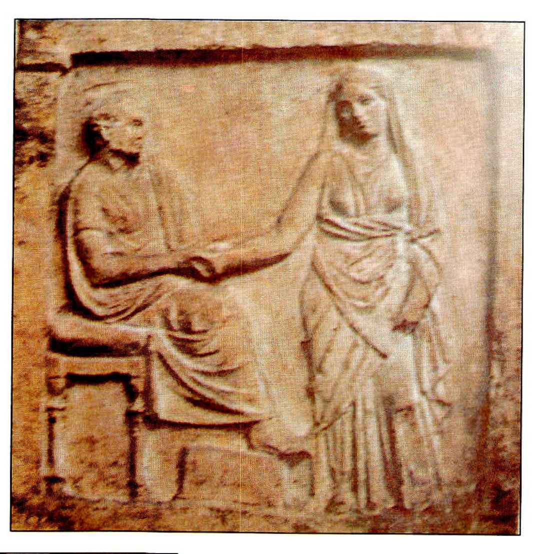
اللوحة ٢

مفيدة حسن الوشاحى: الفنون فى عصر الصحوة الأخيرة للحضارة المصرية القديمة عصر الأسرات ٢٧/٣٠ رسالة دكتوراة لم تنشر، كلية الأثار جامعة القاهرة شكل ٣١١



اللوحة ٣

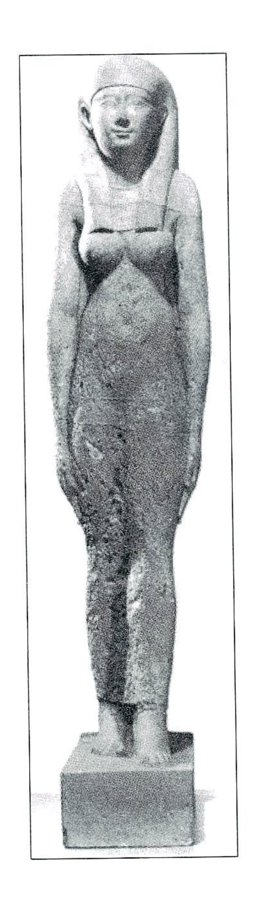
PL.XIV Lefebvre, M.Gustave, Le Tombeau de Petosiris, IIIme Partie, Le Cxaire 1924.





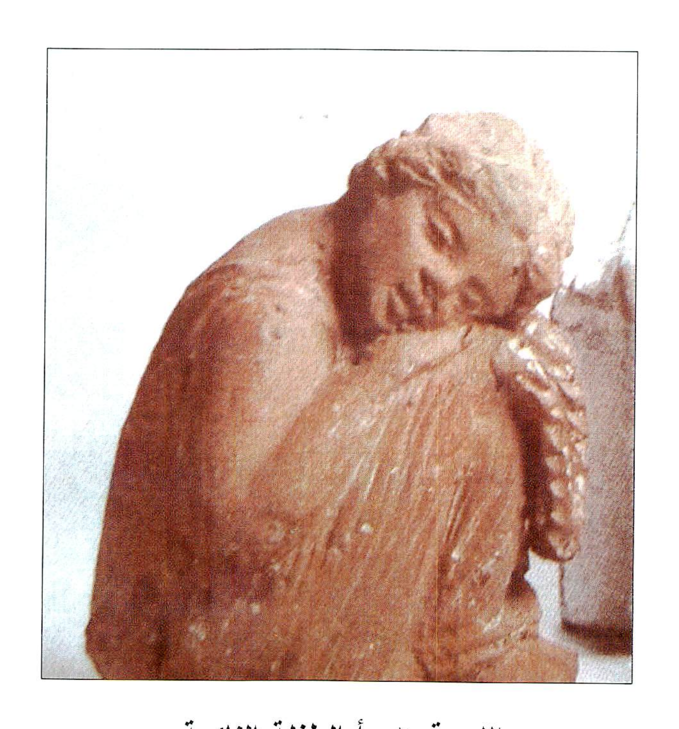
اللوحة ٤

حسن فكرى: كتالوج الإسكندرية المتحف اليونانى الرومانى، المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٣، ص ص ١٣٨-١٨١.



اللوحة ٥

Bianchi, Robert S. Kleopatra,Ägypten um die Zeitenwende, German1989, taf.26.



اللوحة ٦ -أ الطفلة النائمة

Musée du Louvre Catalogue, Paris Tanagra
Mythe et archéologie, Paris 2004, image 188
Bieber, Margarete, The Sculpture of the Hellenistic -
Age,New york1961, Fig.374.

(اللوحة ٦-ب) أرسنوى الثالثة

Robert S. Bianchi, Kleopatra Ägypten um die Zeitenwende, Mainz 1989, Tafel 66



اللوحة٧ اللوحة٨

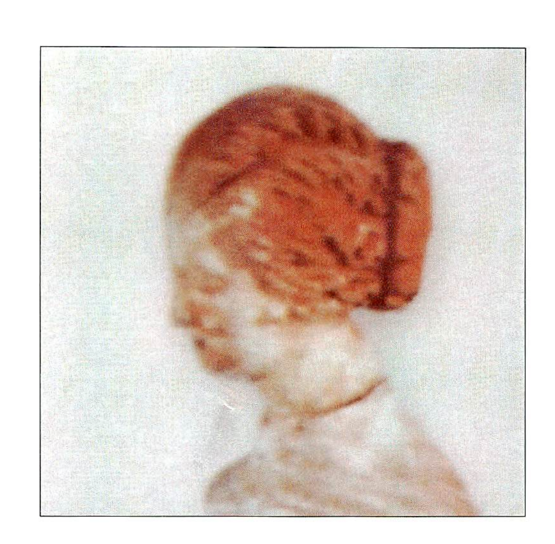
فكرى حسن: المرجع السابق، ص١٣٥

Museum in the Alexandrine Library

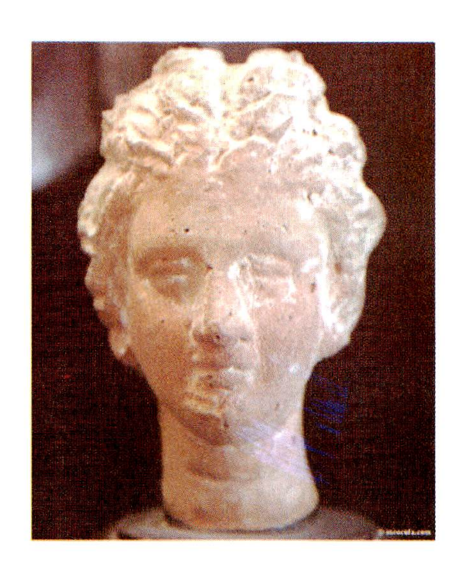


اللوحة ٩

أحمد عبد الفتاح، منى سرى: لمحة عن مدرسة فن الإسكندرية (كتالوج من مقتنيات المتحف مكتبة الإسكندرية من العصريين اليونانى - الرومانى)، المجلس الأعلى للآثار، ص ٨١.



اللوحة١٠: التصفيفة الكليدية



اللوحة ١١: تناجرا رقم ٩٠٣٢

متحف اللوفر: Abdul Aziz, (Ref.Th29)
Mohammed, Yahya, Mervat,
www. insecula. com.tanagra. Alexandria
National Museum,
Alexandria 2003,P115.;



اللوحة ١٢: تصفيفة اللامبديون

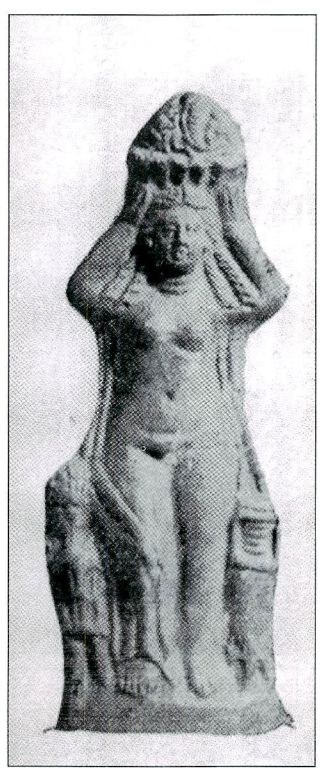
Tezgör, Dominique kassab, Tanagra Mythe et archéologie, Paris 2004, Pla.192.



اللوحة ١٤ اللوحة ١٣

Lebvevre,G., Le Tombeau de Petosiris, Paris, 1944, Pl.XLVII

http://www.pantheon.org/articles/a/anahita.html



اللوحة ١٥



اللوحة ١٦

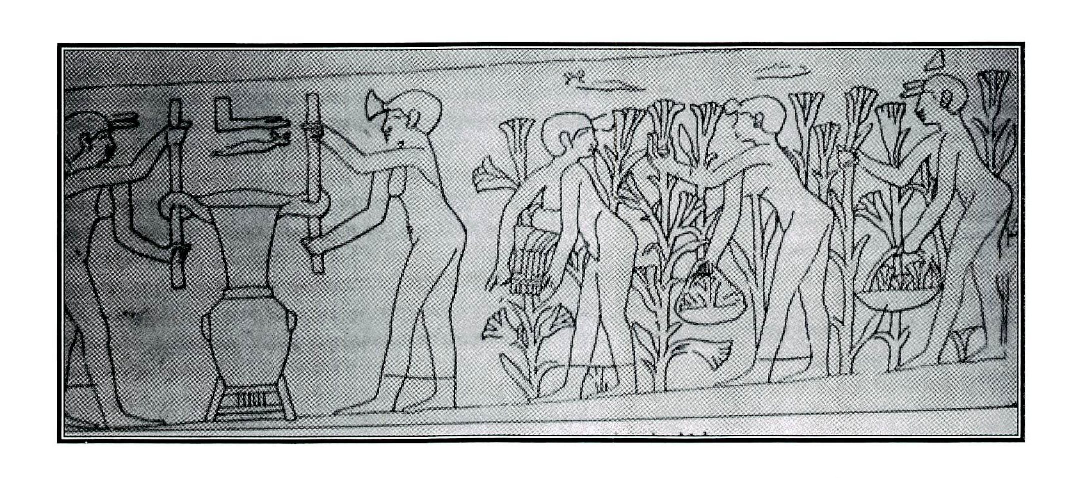
Zaed, Abdel Hamid, كتالوج المتحف اليونانى الرومانى

Egyptian Antiquities, fig. 227، المرجع السابق، ص٧٥.



اللوحة ١٨   اللوحة ١٧

عزت قادوس: فنون الإسكندرية القديم. فكرى حسن، كتالوج الإسكندرية المتحف اليونانى الرومانى، الإسكندرية ٢٠٠٦، الغلاف، الشكل ٩، القاهرة ٢٠٠٣، ص١٤٦.

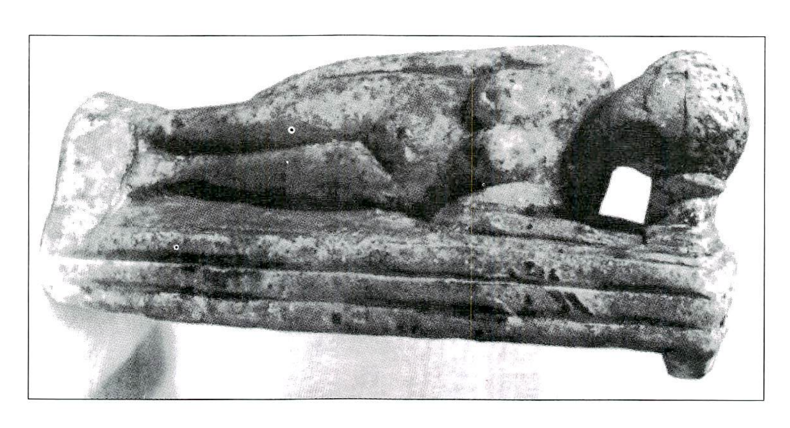


اللوحة ١٩

مفيدة الوشاحى: المرجع السابق، ص٢٨٦

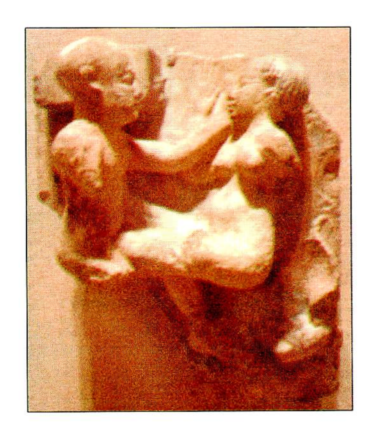


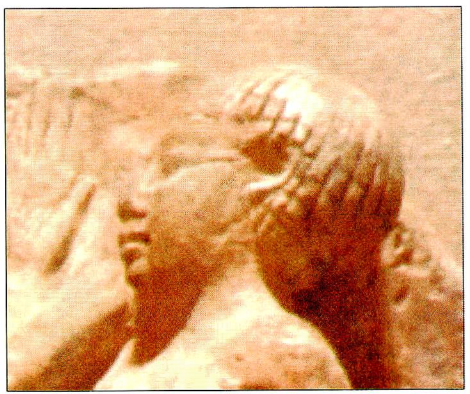
اللوحة ٢٠: بائعة اللبن



اللوحة ٢١

Women and Gender in Ancient Egypt, Kelsey Museum.htm.





اللوحة ٢٢

Commons.wikimedia.org. caregry.Egyptian antiquities in the Brooklyn Museum.

المرأة فى العصر الرومانى فى مصر

نادر ألفى

- من خلال النقوش التى توجد على المعابد واللوحات نجد أن المرأة المصرية فى الحضارة المصرية القديمة كانت تتمتع بحريتها الكاملة وتخرج من دون رقيب وتزور من تشاء من الناس وكانت تشارك فى الحياة الاجتماعية.

وكانت تساعد زوجها فى الزراعة والحصاد وكانت تستقبل مع زوجها الضيوف من الجنسين ولا يحدث إى انفصال بين الرجال والنساء فى الولائم والمناسبات الاجتماعية.

- أما فى الحضارة الرومانية فقد أنصف القانون وأعطى المرأة الرومانية بعضًا من حقوقها، ولكن على الرغم من ذلك كانت المرأة خاضعة لسلطة رب العائلة إذا كانت عزباء، ولسلطة وسيادة زوجها عليها إذا كانت متزوجة. وأما المرأة الرقيق فكانت خاضعة لسلطة سيدها أو معتقها، وترتبط به برباط الولاء والخضوع لكل متطلباته مهما كانت.

- ومما يلفت النظر أن المرأة الرومانية كان لها الحق فى الخروج للقيام وشراء حاجاتها المنزلية من الأسواق دون أن تتعرض لأى رقابة أو حراسة، فهى حرة بأن تتجول فى المكان الذى تحتاج إلى التجول فيه لقضاء حاجاتها بشرط أن تأخذ إذنًا مسبقًا من زوجها إذا كانت متزوجة أو ممن يتولى أمرها إذا كانت عزباء.

ولم تكن المرأة تتمتع بكامل شخصيتها القانونية، نظرًا إلى خضوعها لصاحب السلطة عليها الذى يمكن أن يحدد نشاطها أو أى عمل تقوم به.

- إن المرأة كانت فى صورة هامشية فى القانون الرومانى نظرا إلى

انعدم أهليتها وانضغاط حقوقها، مثلها مثل كل امرأة وُجدت فى هذا العالم القديم قبل ظهور الأديان السماوية والشرائع القانونية التى منحت المرأة حقوقها وكل الواجبات التى تكون عنصرًا فعالاً فى المجتمع.

- وعلى الرغم من تطور وتقدم البلدان الرومانية، فقد بقيت المرأة الرومانية يُنظر إليها بصورة عامة كما يُنظر إلى الجوارى والرقيق والقيان، بل كانت أقل من كل هؤلاء احترامًا وتقديرًا من قِبل الأزواج والأقرباء، وقد ظهر الفرق بين الحرائر والجوارى من النساء فى سائر البلدان الأخرى.

- وأما عن التعليم، فمن خلال كثير من المراجع نجد أن طبقة الصفوة كانت ترسل أولادها الذكور والأناث إلى المدارس، وبالنسبة إلى البنات فإن قرار التعليم أو عدمه كان قرارًا شخصيًا يتخذه الوالدان تبعًا لكثير من الظروف، وقد اكتشفت ستة خطابات يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثانى تتحدث عن ابنة أستراتيجوس تدرس بأقليم بعيدآ عن المنزل، وهناك وثيقة بردية من عام ١٥١م تبيّن عضوًا من صفوة المعمرين فى أرسينوى يوقع بدلاً من أخته لأنها أمية.

أما المرأة التى تعلمت الكتابة والقراءة فكانت تفتخر بذلك فى ذلك العصر وكانت دائمًا تشير إلى هذه الحقيقة سواء أكانت المناسبة تحتاج ذلك أم لا.

وفى عام ٢٦٣م كانت امرأة تدعى Aureila Thaisous واسمها الشائع Eolliane، قدمت عريضة إلى حاكم مصر لكى تمنع وضعية معينة، ورغم عدم وجود صلة وثيقة بين الموضوع ومعرفة القراءة والكتابة ولكنها كتبت:

«إن النساء اللاتى لديهن ميزة الثلاثة الأبناء، أعطين الحق فى التعامل المستقل والتفاوض دون وجود ممثل ذكر فى أى مهمة ينجزنها، والأحرى بذلك النساء اللاتى يعرفن الكتابة، وعلى هذا، وحيث إننى رُزقت كثرة من الأبناء

والمقدرة على الكتابة بسهولة مطلقة نظرًا إلى كونى متعلمة، فإنى ألتمس من عظمتكم»، إلخ.

ومن خلال هذا البحث سوف ألقى الضوء على دور ومكانة المرأة فى المجتمع المصرى خلال العصر الرومانى وهل حصلت المرأة المصرية على حقوقها أم لا.

فيرينا القبطية تعلم سويسرا النظافة

ماجد الراهب

مقدمة

للعصر القبطى فى مصر إسهامات كثيرة، لا فى مصر فحسب ولكن فى سائر العالم، فالرهبنة مصرية الأصل انتشرت فى كل العالم على يد القديس أنطونيوس. الفن القبطى وبخاصة الجداريات ووجوه الفيوم فن مصرى قبطى صرف انتشر أيضًا فى سائر العالم. علم اللاهوت تأسس فى مصر على يد علماء مدرسة الإسكندرية اللاهوتية، ونجد أن كثيرا من الدارسين يأتون من شتى بقاع العالم ليدرسوا بمدرسة الإسكندرية.

وحتى فى الحروب فقد استعان الرومان خلال القرن الثالث الميلادى ببعض القادة العسكريين للسفر إلى الخارج لمساعدتهم فى معاركهم مثل الكتيبة من طيبة التى كان قوامها نحو ٦٦٠٠ فرد.

كان على رأس الإمبراطورية وقتئذ دقلديانوس (٢٨٤-٣٠٥م) يعاونه مكسيميانوس (٢٨٥-٣٠٥م) وكونا جيشهما من كل الشعوب الخاضعة لسلطانهما، فكانت فيه كتيبة من شباب مدينة طيبة صدرت الأوامر بارتحالها من مصر إلى أوروبا لمساعدة مكسيميانوس فى حروبه بإقليم غاليا (فرنسا).

وكانوا تحت قيادة قائد شجاع اسمه موريس وقد أبلت هذه الكتيبة الطيبة بلاءً حسنا فى الحروب التى خاضتها وشهد ببسالتهم قيادة الجيش الرومانى، وقد قسمت هذه الكتيبة إلى قسمين أحدهما ليحارب على حدود فرنسا والآخر ليحارب فى سويسرا.

المصادر التاريخية

تشير أغلب المصادر التاريخية إلى إن الأصل المصرى للفرقة الطيبية

حقيقة تاريخية ثابتة وفقًا لأدلة عديدة قاطعة لا جدال فيها، تم نشرها فى دراسات منهجية متخصصة كذلك إجماع المخطوطات والمراجع الأصلية كافة فى أوروبا على أصل الفرقة المصرية.

هذا طبعًا بخلاف ما هو ثابت تاريخيًا إلى الآن فى سويسرا من مدن وكنائس وآثار تشهد بوجود وأعمال هذه الفرقة المصرية.

وبسبب استشهاد الجنود المصريين، وما صاحبه من شجاعة وصمود ورجولة -وتخليدًا لذكرى هذا الموقف العظيم- غيّر سكان وادى أجون اسم مدينة أجون وأطلقوا عليها اسم قائد الكتيبة المصرى فصار اسمها حتى اليوم «سان موريس» فى مقاطعة فاليه وأقيمت بها كنيسة فى منتصف القرن الرابع.

وارتبطت أسماء العديد من أفراد الكتيبة بمختلف المدن والقرى، وفى مقدمتهم القائد موريس الذى أُطلقَ اسمه على مدينتين: الأولى سبق ذكرها والثانية «سان موريتز» (بالنطق الألمانى) فى مقاطعة أنجاندين بسويسرا، وأقيم له تمثال فى ميدان كبير بها.

واختارت مقاطعة زيورخ شعارها وختمها ثلاث صور من أبطال هذه الكتيبة الطيبية: «فيلكس وريجولا أخته، وأكسيبر أنيتيوس»، وهم يحملون رؤوسهم تحت أذرعتهم.

والخاتم الرسمى لبعض المقاطعات السويسرية نُقش عليه رسم هؤلاء الثلاثة من أبناء منطقة طيبة، وإن ذكرى بعض هؤلاء تُعتبر هناك من الأعياد الرسمية.

كذلك نلاحظ أن أصل أسماء الكثيرين من أعضاء الفرقة ليس قبطيًا فحسب بل مصرى قديم يرجع إلى العهد الفرعونى، ولقد جاء ذكر هذه الأسماء

فى أنواع العقود والمعاملات اليومية كافة أو على أحجار المقابر مثل اسم قائد الفرقة «موريس» الذى كان ولا يزال يُستعمل اسمًا للأفراد منذ مصر القديمة حتى يومنا هذا، ومعناه «قائد الجنوب» أو «القائد الصعيدى»، وإن ذلك الاسم كان يُستعمل أيضًا جغرافيًا مثل تسمية بحيرة قارون بمنطقة الفيوم، كما جاء فى وصف سترابو الذى زار مصر عام ٢٤ قبل الميلاد.

وبحيرة موريس تعنى أيضًا بحر يوسف، وهى من مقطعين أيضًا (بيوم – أرسو)، «بيوم» بمعنى «بحر»، و«أرسو» أو «أرسينوى» من مرادفات اسم يوسف.

وكذلك فإن اسم أحد أفراد الفرقة «أورسوس» الذى اشتهر ضمن الـ٦٦ شهيدًا المذكورين بفاليه والذى لا يزال يعد شفيعًا لمدينة سولوتورن بشمال غرب سويسرا حتى الآن، هو أيضًا من أصل مصرى صميم. إن هذا الاسم يتكون من مقاطع ثلاثة ويعنى «حورس ابن إيزيس».

صدر الأمر بالتبخير للأوثان واعتبار دقليديانوس إلَهًا قبل البدء فى الحرب، وكان من المعتاد أن تقدم العبادة للآلهة الوثنية قبل بدء المعارك.

وصدر الأمر للكتيبة المصرية أن تشارك فى تقديم البخور فى هذه العبادة ولكن جنود الكتيبة رفضوا معلنين أنهم وإن كانوا يؤدون واجباتهم للدولة، فهم مسيحيون لا يعبدون إلا الإله الحقيقى رب السماء والأرض فرفضت الكتيبة القبطية الامتثال للأمر والتبخير للأوثان.

إزاء هذا الموقف أمر الإمبراطور بأن تقف الكتيبة صفوفًا، وفى كل صف، وبعد كل تسعة جنود، يُجلد العاشر ثم يُقطع رأسه، ولكن الباقين ازدادوا إصرارًا على مسيحيتهم، فأمر الإمبراطور بتكرار جلد العاشر وقتله فجُلدوا

بالسياط الرومانية التى تحتوى فى نهايتها قطعًا من الرصاص.. ولما تمسّك الأقباط بإيمانهم المسيحى اغتاظ الإمبراطور فأمر بأن يصطفّ أقباط الفرقة الطيبية صفوفًا وكل صف يتكون من عشرة أفراد، وكان يأخذ العاشر من كل صف ويقتله أمامهم حتى يخاف الباقون ويبخروا للأوثان ولكن اضطر الإمبراطور أن يقتلهم جميعًا فى النهاية لأنه لا يوجد من بينهم قبطى واحد رجع عن إيمانه بالمسيح، وكان ذلك فى العام الثالث للشهداء.

ومن شجاعة القبطى قائد الكتيبة الطيبية أنه قام بكتابة خطاب باللغة القبطية وقدمه إلى الإمبراطور يعلن فيه طاعته له فى أى أمر بالدفاع عن الأراضى الرومانية ولكن إيمانه بالإله يخصه. وكان قائد الفرقة الضابط الصعيدى موريس والضباط زملاؤه يشجعون جندهم أن يثبتوا على إيمانهم.

القديسة فيرينا

كانت تصحب الكتيبة التى من طيبة بعض الفتيات من القبطيات اللاتى كُنّ يُعدِدْن الطعام ويقمن برعاية الجرحى وغير ذلك من الأعمال، وكانت من بينهن القديسة فيرينا التى نشأت فى مدينة جراجوس بالقرب من مدينة طيبة (الأقصر)، ويعنى اسم «فيرينا» باللغة القبطية الثمرة أو البذرة الطيبة، وفى الواقع أن اسم فيرينا يتكون من شطرين هما كلمتان قبطيتان من أصل مصرى قديم يرجعان إلى العصر الفرعونى، هاتان الكلمتان هما «VRE» وتعنى ثمرة أو «حبة»، وكلمة «NE» ومعناها «مدينة»، كان هذا الاسم يستعمل للإشارة إلى «المدينة» أى مدينة طيبة، العاصمة، إذا لم يُضَف إليها أى كناية أخرى أو المزيد من التعريف.

ولما قُتل أفراد الفرقة الطيبية كلهم لم تغادر المكان راجعة إلى مصر

وإنما مكثت تعبد الرب فى مكانها فعلمت الشعب الوثنى المسيحية، وقامت بتعليمهم أسس العلاج من الأمراض باستعمال بعض الأعشاب الطبية، وعلمتهم النظافة الجسدية بالاغتسال بالماء، وكانت تزور مدافن شهداء الفرقة الطيبية، ويعتقد الكثيرون أن القديسة فيرينا هى ابنه عم القديس موريس قائد الكتيبة الطيبية، وقد اعتبرها كثيرون من المؤرخين أم الراهبات فى أوروبا.

وقد كرّست القديسة فيرينا حياتها إلى جانب رعاية المرضى، لتعليم الشابات والبنات مبادئ العفة والطهارة الروحية حسب الديانة المسيحية من ناحية، وضرورة الإاعتناء بالنظافة الجسدية (الغسيل وتسيق الشعر) من ناحية أخرى. وجدير بالذكر أن القديسة فيرينا تمثل دائمًا حاملة فى يدها اليسرى لإبريق من الماء، والمشط المزدوج (الفلاية) فى يدها اليمنى.

المشط المزدوج

ومن الشواهد التى تشير إلى الأصل القبطى والمصرى القديم للفرقة التى من طيبة وجود المشط المزدوج «الفلاية» فى يد القديسة فيرينا وفقًا لأقدم الرسومات والتماثيل الموجودة لها، إن تلك «الفلاية» المزدوجة لا يوجد مثيل لها فى هذا التوقيت المبكر سوى فى مصر القبطية والفرعونية (المشط المزدوج الذى يرجع إلى القرن السابع، المتحف القبطى، مصر القديمة، القاهرة)، وفى واقع الأمر يرجع استعمال مثل هذا المشط المزدوج إلى العصر الفرعونى، وعلى سبيل التحديد يرجع ذلك إلى الأسرة الثالثة بالدولة القديمة (٢٧٧٨ق.م-٢٧٢٣ق.م) أى إلى عهد بناة أول هرم بسقارة (أسرة الملك زوسر ٢٦٤١-٢٥٢١ ق.م). هذه الفلاية المزدوجة توجد بالمتحف المصرى، القاهرة، القطع رقم ٤٤٣٣٢، ٤٤٣٣٣.

فيرينا شفيعة مدينة شتيفا السويسرية

وقد اتخذت مدينة شتيفا (Stafa) بمقاطعة زيورخ شعارها ممثلاً للقديسة المصرية فيرينا شفيعة المدينة وشفيعة بلدة تسورتساخ (Zurzach) بمقاطعة آرجو (Aargau).

وفاة القديسة

وحدث أن اكتشف أحد الحكام الرومان أمرها فأمر بسجنها، ولكنها بعد مدة خرجت من السجن وعادت إلى ما كانت تفعله قبل سجنها مع زميلاتها العذارى، وكانت تسكن معهن أحد الكهوف الجبلية التى تنتشر فى سويسرا.

وماتت القديسة فيرينا فى سنة ٣٤٤م، وبُنيت فوق جسدها كنيسة فى مدينة تمبورتاخ بسويسرا، وعند منتصف الجسر المقام على نهر الراين بين سويسرا وألمانيا يوجد لها تمثال وهى تحمل جرة بها ماء، ويبلغ عدد الكنائس التى تحمل اسمها فى سويسرا وحدها ٧٠ كنيسة وفى ألمانيا ٣٠ كنيسة.

ولا يعرف المصريون المسيحين أن مصرية قبطية عاشت فى وسط أوروبا، وجسدها مدفون فى إحدى كنائسها، يرسمون صورتها وفى يدها غبريق ماء وفى الأخرى «المشط» الذى تستخدمه المصريات منذ العصر الفرعونى، يرسمونها على هذا النحو تخليدًا للدور الذى قامت به هذه المصرية فى العناية بالمرضى فى هذه المناطق، وفى تعليم أهلها النظافة، منذ أكثر من خمسة عشر قرنًا.

المراجع

- قاموس آباء الكنيسة وقديسيها.
- ويكيبيديا الموسوعة الحرة.
- دليل المتحف القبطى.
- دليل المتحف المصرى.
- St. Verena Resource Ministry.

أفراح سيوة

سوسن عامر

من سيوة سطعت شمس ديانة آمون وانتشرت فى الأرجاء، فقد كانت سيوة مركزًا لهذه الديانة. وسيوة عبارة عن ناحيتين: الأولى سيوة، والثانية الأغورمى. وتنقسم سيوة إلى سيوة شرق وسيوة غرب كما توجد بعض نواحٍ قريبة ومتفرقة كناحية الزيتون وقوريشت وخميسة.

أما مدينة سيوة القديمة فمبنية فوق ربوة عالية تظهر للرائى من بعد كانها بناء واحد أو قلعة حصينة وليست لها فتحات أو ممرات مطلقا الا ممر واحد حصين ويطلقون عليها «شالى» ومنازلها مشيدة طبقة فوق طبقة، ويبلغ مجموع طبقات البلدة ثمانى طبقات.

أما المنزل فيدخله النور من منافذ صغيرة مصنوعة بنظام هندسى على شكل مثلث، نافذتان فى الأسفل وواحدة فى الأعلى.

ويبلغ ارتفاع المنازل أحيانا من٤٠ إلى ٦٠ مترا وهى فسيحة من أسفل وتأخذ فى التناقص فى سُمك حوائطها وتدريجها، لدرجة أن مآذن الجوامع القديمة تظهر من أعلى على هيئة الشموع.

وفى الجهة الشرقية من واحة سيوة، وعلى بعد ميل منها تقع بلدة الأغورمى وتماثلها تمامًا فى البنيان، حيث تؤلَّف أيضًا من طبقات متتالية بعضها فوق بعض.

وكان للبلدة بوابة قديمة تقفل وقت الحصار وشوارعها ضيقة. ولكل شارع منفذ أقيمت علية بوابة حصينة مصنوعة من فروع النخيل وخلفها السلاسل والمتاريس لإقفالها عند الحاجة. والشوارع مظلمة وليس بها دكان أو فسَحة

متسعة إلا فى أماكن معينة بالقرب من بئر شالى، وبئر أحمر ، وهى من الآبار المهمة بالبلدة القديمة وهى مثبّتة فوق صخرة على هيئة قلعة جميلة الشكل مطلة على جميع الجهات المجاورة، وبأسفل الصخرة عدد كبير من العيون المتفجرة، بعضها ساخن وبعضها بارد وبعضها مالح وتحوط بالبلدة أحواش عظيمة من النخيل.

الزواج فى سيوة

يروى داود حبون (أحد أبناء سيوة) أن من عادات وتقاليد الزواج فى واحة سيوة، أنه بعد عقد القران، يعين موعد الزفاف، ويدفع المهر الذى لا يزيد بأى حال على ٦ ريالات ثم يشرع أهل العروس فى الاستعداد للزفاف فى اليوم المتفق عليه، وبعد الانتهاء من تحضير ملابس الزفاف تتوجه العروس إلى العين وتستحم وتلبس رداء أبيض وتمكث فى حجرة منفردة بحيث لا تراها البنات غير المتزوجات.

وفى يوم الزفاف تأتى امرأة مخصوصة وهى تعادل الماشطة يحيطها البنات ومعهن الفوانيس لعمل الزينة وتصفيف الشعر ، فترتب شعر العروس، وتعمل ضفائر بعدد أسماء الله الحسنى (تسعًا وتسعين)، وتقرأ على كل ضفيرة اسمًا من أسماء الله الحسنى. وتضع عليها القرنفل والعطر والورود وورق التين المدقوق ويُعجن ذلك كله بزيت الزيتون. ثم ترتدى العروس ملابس الزفاف، بعد ذلك يأتى أقارب الزوج، فعندما يراهم أهل العروس يقفلون باب المنزل لمنعهم من الدخول، إلا أن هؤلاء يدخلون بالقوة ويطلبون العروس فيرفض أهلها تسليمها مدّعين أنهم لا يسلمونها إلا عند أذان الصباح، لذلك يرشو أهل الزوج المؤذن للأذان فى غير الميعاد (وهذا يعنى بالطبع المِنعة والعزوة لدى

العروس)، وبعد عدة مناوشات بين الأهلين تتقدم جارية تحمل سيفًا أو سكينًا، وتحمل العروس وتلوذ بالفرار إلى منزل الزوج بالتهليل والرقص والطبل ويخرج المدعوون من منزل الزوج وتدخل الجارية تحمل العروس ملفوفة بشال أبيض وتضعها فى الحجرة ثم يأتى الزوج ويريد الدخول فتبادره الجارية بقولها: «تشتريها؟» فيجاوبها: «ويوزنا»، وتتركه الجارية وتنصرف.

ويقابل الزوج عروسه بعد أن يمر من فوق القصعة، وعند آذان الفجر يهرب الزوج إلى الحقول ويمضى سحابة نهاره ويعود ليلاً إلى منزله، ويستمر على ذلك ثلاثة أيام، وذلك حياءً من والديه وأقاربه، وفى ثالث يوم يأتى أهل العروس لتغسل رجليها فى «عين العرايس» فيرسل أهل الزوج «جهارا» لأهل العروس وبعد ذلك يبدأ الغناء والرقص.

فيرقصون ويغنون ويصفقون بأيديهم فى وقت واحد لتنظيم وتوقيع حركات الرقص وتتمايل أجسامهم ورؤوسهم بحركات آلية فى تحديد وانتظام، وتستمر هذه الحركات طورا سريعة وتارة بطيئة حسب الطبل والتصفيق ويؤدون هذه الحركات بكل رشاقة وتعلو وجوهَهم نشوة الطرب والسرور، وغناؤهم فى أثناء الرقص كله غزل فى وصف محبوباتهم فيصورونهن فى حلاوة «تمر الطقطق» أو يشبهونهن بالنخيل الغزالى (وهو من نوع النخيل السيوى المشهور بطول سيقانه وغزارة جريده)، كما يستظلون تحت هذا النوع من النخيل، وهناك فى وسط الصحراء وفى سكون هذا الليل البهيم وفى ضوء القمر حيث تسطع أنوارة نسمع من بعد أصوات الغناء ودقات الرقص ونغمات الموسيقى الفطرية.

وتتجلى لك حياة البداوة والفطرة التى ما زالت عندنا فى هذه الواحة الأسطورية من آلاف السنين. وأهالى سيوة وشعبها بسطاء وديعون نشأوا على

الفطرة، وكان لانقطاعهم عن العالم مدة طويلة تأثير عظيم فى أخلاقهم، ولو أمعنّا النظر قليلاً لوجدنا كثيرًا من معتقداتهم متأصلاً من أزمان بعيدة، من عصر المصريين القدماء. ففى سيوة يكثر المنجمون والسَّحَرة من الرجال والنساء، وهم إخصائيون فى كتابة الأحجبة والتمائم بأنواعها، ويعتقدون فيها اعتقادًا كبيرًا، وهم قوم متدينون يخافون الله، ولرجال الدين هناك مقام عظيم.

السبوع

بعد الوضع بأسبوع يعجنون الحنّاء ويضعون نقطة منها بين حاجبَى المولود ويقولون بلغتهم: «أن تقبل عليك أن يسترك» (أى ربنا يقبل عليك ويسترك ويخليك لأبوك وأمك)، وتأخذ البنات جرة ماء ويذهبن إلى سطح المنزل ويتركنها، معتقدات أن ذلك مما يطيل العمر، وقد قمت بتسجيل أغانى الأفراح والسبوع من الراوى داود حبون، ولا يسع المقام هنا لذكرها.

الوفاة (الغولة)

عندما يموت الزوج تسير الزوجة فى الجنازة إلى المدافن وبعد الدفن تختبئ من الناس لوجود اعتقاد أن من يقع نظرها عليه يلحقه ضرر. ويطلق عليها اسم «الغولة» ولا تسير فى الحوارى التى يمر منها أحد ويهرب أهالى الحارات التى تمر بها من منازلهم إلى الحقول حتى تعود الزوجة إلى منزلها. وتحتجب فى بيتها أربعين يومًا مرتدية ملابس بيضاء ولا تخرج إلى الشارع ولا يراها إلا أهل المنزل وبعد انتهاء المدة المعينة يأتى أقارب الزوجة قبل هذا الموعد بليلة إلى المنزل، وعند الفجر يصحبونها إلى العين. ويعتقدون أن كل من يقع عليه نظرها غير الذين يأتون فى تلك الليلة فى بيتها يلحقهم ضرر.

وعندئذ يرفع عنها اسم الغولة وتصير حرة لها الحق فى الزواج. والمرأة

فى سيوة متمسكة جدًا بتقاليد بلدها، فهى لا تخرج من منزلها أبدًا إلا للزواج أو العزاء، وفى هذه الأحوال ترتدى عباءة تغطيها من رأسها حتى قدميها ولا يُرى منها سوى العينين أحيانًا، والرجل هو الذى يقوم بشراء كل احتياجات البيت لأنها لا تذهب حتى إلى السوق، ولا يُسمح لأى رجل غريب بدخول البيت حتى لا يرى النساء. واللغة هناك هى خليط من العربية والبربرية والفتيات هناك يبدأن فى تصنيع أثواب زفافهن فى سن مبكرة، وتعتز بها الفتيات كل الاعتزاز فيقضين السنوات فى حياكة ثوب الزفاف وتطريزه لارتدائه فى حفلات زفافهن ثم يحتفظن به للذكرى، وهو يشابه فى شكله باقى الأزياء ويمتاز بنقوش وزخارف من الحرير الملون وزراير الصدف التى يزين بها الوجه دون الظهر وتتركز حول الرقبة وعند الصدر، ثم تمتدّ فى كل نواحى الثوب فى صفوف كأشعة الشمس، ولا عجب أن تتفرد واحة آمون بهذا الزى الفريد، الذى يعود بنا إلى الأزياء فى عهد القدماء المصريين والذى يرمز إلى الشمس أو المعبود آمون الذى اشتهرت هذه الواحة بعبادته.

ومن عادات نساء سيوة هناك أيضًا عند سقوط المطر (وهو بالنسبة إلى هذه الواحة يمثل تدميرًا للمنازل) خروجهن حاسرات الرأس كاشفات عن بعض أجزاء من أجسامهن، داعيات الله بعدم سقوط الأمطار، ولهن فى ذلك دعوات وتلاوات وطقوس خاصة تقال فى مثل هذه المناسبة، ويقال إن الله سبحانه وتعالى يستجيب لهن.

الأزياء والحلى

نساء سيوة يهتممن بزينتهن اهتمامًا كبيرًا. وأول ما تهتم به المرأة هناك هو تمشيط شعرها حيث تترك الفتاة شعرها لينمو حتى تضفيره فى جدائل

وضفائر دقيقة ومتعددة إشارة إلى أن من يرغب فى طلب يدها عليه أن يتصل بأهلها، وهناك سيدات متخصصات فى تضفير الشعر ينتقلن من منزل إلى منزل لجدل شعور النساء فى أشكال مختلفة، كلها ذات جمال وتشبه إلى حد كبير ما كان يتبعه النساء فى عهد المصريين القدماء، وما سجلته النقوش على جدران المعابد والمقابر.

وتستعمل النساء الكحل لتكحيل أعيُنهن وتزجيج حواجبهن، ولهن مكحلة هى قطعة فنية غاية فى الروعة تسمى «تنكلت» وهى طويلة مستطيلة مصنوعة من جلد الأبقار الملون الأحمر وذات جنبين أحدهما لوضع الكحل والآخر لوضع مرود طويل سميك من النحاس المنقوش ولها عند قاعدتها عدة شراريب طويلة من الجلد نفسه ومن لونه أيضًا وتزين المكحلة وتُكسَى جميعها بجدائل من الحرير الملون والزراير المصنوعة من الأصداف، ومما يجدر ذكره أن الزراير الصدفية من أسس الزينة هناك فى الأزياء والصناعات الخوصية وسواها.

وترتدى النساء إذا أمكن داخل منازلهن أزياء متعددة الأشكال زاهية الألوان، وتتفق جميعها فى شكلها المستطيل وأكمامها الطويلة الزائدة الاتساع وهى تختلف فى تطريزها ونقوشها ولوانها وهن يتباهين بامتلاك أكبر عدد منها. حتى إن الزوج يجب أن يهدى إلى زوجته قبل زفافها ما لا يقل عن خمسين ثوبا منها. النصف عليه والنصف الآخر على والد الزوجة.

وتسمى هذه الأزياء بأسماء متعددة وليس هناك فارق بين حلى الفتاة والمرأة المتزوجة إلا فى شيء واحد، فكلتاهما تضع حول عنقها حلقة فضية كبيرة وثقيلة الوزن تسمى «أعرو» تضيف اليها الفتاة حجابا من الجلد الملون

يزين بالعملة القديمة أو قرصًا فضيًا كبيرًا منقوشًا يسمى «قرص العذارى»، فاذا ما تزوجت فصلت الحجاب والقرص عن هذا الطوق وأعطته لعائلتها، لتستعمله إحدى الفتيات من أخواتها أو قريباتها.

ولا يعرفن هناك الأقراط، بل يضعن فوق رؤسهن «الجوسطاء» أو اللجوطاء وهو شريط جلدى تتدلى من جانبيه أحجار الكارم وكرات وأحجبة فضية مستديرة كبيرة وثقيلة من الفضة توضع فوق الرأس بحمالات من الجلد المزين بالزراير والأحجبة الفضية والمصنوعة من الخرز لتتدلى على الجبهة، أما الجانبان فمثبت بهما قرطان هلاليان كبيران من الفضة، يتدلى من كل منهما عدد كبير من السلاسل والبلابل يعطى رنينًا خاصًا.

ولا تعرف المرأة فى سيوة البرقع فإذا ما خرجت من منزلها فى النهار، أخفت جسمها الضئيل المكسوّ بهذه المجموعة الكبيرة من الزينة والحلى بملاءة كبيرة واسعة تسمى «طرقعت» ذات لون رمادى ونقوش سوداء أضافت عليها بعدها بطول منتصفها تطريزًا فى هيئة شريط طويل من النقوش الحريرية المختلفة الألوان. ويُعتبر ثوب الزفاف فى سيوة مستقلاً من قديم الزمان، ولا مثيل له فى أى مكان وقد يكون أسود اللون ويسمى بعدة أسماء (ناشراح، وناحواق، ولبلاق)، ومسميات أخرى حسب لون وحجم الثوب.

ولما كانت ملابس النساء فى واحة سيوة قصيرة الطول تصل إلى أسفل الركبة، فهن لا يتركن سيقانهن عارية ويلبسن سراويل يصل حتى القدمين ويزين نصفه السفلى بنقوش حريرية مختلفة الألوان حاكتها أصابعهن البارعة فى مهارة وإتقان فيبدو قطعة من الفن الرائع يكمل زينتهن. ويلبسن فى أقدامهن أحذية تتفرد فى شكلها وطابعها ونقوشها، مصنوعة من جلد الأبقار فى لون أحمر

وتسمى «زوابنى» مزينة بنقوش وشراريب حريرية متعددة الألوان.

ولفتيات سيوة ولع شديد بالحلى وتمتلك كل فتاة أو أسرة مجموعة منها، قد يصل وزنها أحيانًا إلى أربعين رطلاً، وهى فريدة فى نوعها وفنها وصياغتها، كثيرة فى عددها، وكلها من الفضة فلا يعرفن الذهب هناك، ويلبسن فى معاصمهن «الدملج»، وهو طويل منقوش»، ويضعن فى أصابعهن الخواتم فى أشكال متعددة، ذات أقراص كبيرة ملونة. أما القلائد فكثيرة حول رقابهن وكلها منظومة من حبات الخراز الملون والكفوف الفضية.

كما يعلقن على صدورهن أحجبة ذات أشكال عدة تتدلى منها سلاسل تحمل فى نهايتها مجموعة من البلابل المستديرة (تحجايت - نجمة - طلعت). وسيوة الواحة الجميلة جدا، الأسطورية، مختلفة تماما عن أى مكان آخر فى العالم ويرجع هذا الاختلاف إلى عزلتها عن باقى مصر، وكان ذلك سببًا وراء احتفاظها بفطرتها، وطابعها الخاص القديم الذى لم يتغير عبر السنين.

نماذج لمصريات معاصرات نرفع لهن القبعات

حجاجى إبراهيم محمد

بدأت علاقتى بالأنثى منذ ولدتنى أمى آمنة بنت الحاج على عبد الرحيم البصيلى الحجازى بعدما كانت جدتى لأبى بتول تهددها بالطلاق لإنجابها اثنتين: عائشة وحميدة، وعدم إنجابها ذكورًا. لحسن حظها كنت ثالث القادمين ثم توالت بعدى فاطمة ونفسية وسامية فكُنّ خمس إناث وكنت الأخ السادس الصديق لهن الذى يلعب معهن ومع صديقاتهن، ثم هلّ أخى شعبان (دكتور الجلدية والتناسلية) بعد موت العديد من الأطفال قبله بعد سامية، ثم تبعه أحمد (المهندس الاستشارى) ثم جاءت نادية (دكتورة علم الحيوان)، وأخذت السنة الأولى فى مدرسة حجازة، وكانت زميلتى فى الفصل والدة الفنان صبرى فهمى (درس على يدى الترميم ودرس على يدَى الأب الفرنسى روا فنَّ نجارة الخشب)، ثم أكملت السنة الأولى فى مدرسة منجم البيضا وكانت مشتركة أيضًا ثم رحلت إلى مدرسة القصير الابتدائية ثم الإعدادية المشتركة والثانوية المشتركة وكنت أعتز بمعرفة سعاد سيد على وحميدة محمد حامد وأمنية أبو الوفا النيدى وفتحية عبد الله وكلير قسطندى قلادة وعواطف مجاهد وسلوى عبد الرحيم، وفى الجامعة بالطبع كان تعليمى تعليمًا مشتركًا وفى جيشى أيضًا حيث كنت مجندًا فى التوجيه المعنوى/طيران وكان معنا الممثلة فادية عكاشة ونجوى سالم وكانت تأتى إلينا نجوى فؤاد، وفى عملى مفتشًا للآثار كان معى نشوى حسين وزاهية وفايزة وهانم وفى عملى فى الجامعة كان معى بانسيه وغيرها وفى إيطاليا كان يقيم معى فى سكن الأكاديمية المصرية يومًا أو أيامًا أو شهورًا أو سنوات نادية مسلم وحسن شاه وعزة مدين وحنان رشدى وفاتن نصر، وفى معهد الترميم وجامعة روما فينشسا وأنيس وبونجرانى وكارلا ألفانو.

ثم كتبت عن سبيل الست مباركة وصفية خوشيار هانم وأسبلة النساء فى عهد أسرة محمد على (أم حسين، وأم مصطفى باشا فاضل، وأم أحمد، وأم محمد على الصغير، وأم عباس) لأثبت أنهن عملن الكثير من الأعمال الخيرية، ثم كتبت كتابًا آخر عن المرأة المصرية بين الدنيا والدين، ورحبت بالكتابة عن ٧٤ نموذجًا لمصريات أنحنى أمامهن واعتبرهن قدوة لأخريات، ولعل السبب فى هذا الترحيب هو ما طلبه منى المهندس ماجد وديع الراهب رئيس مجلس إدارة جمعية المحافظة على التراث المصرى وكذلك الفنانة تغريد يوسف قريبة صلاح جاهين، والدكتورة ماجدة جرجس.

وعندما نتحدث عن دور المرأة المعاصرة وتأثيرها فى أبناء مجتمعها لا بد أن نذكر فى البداية سيدة مصر الأولى السيدة سوزان مبارك زوجة فخامة الرئيس محمد حسنى مبارك وما لها من أيادٍ على مكتبة الأسرة ومشروع القراءة للجميع الذى جعل فى كل بيت مصرى مكتبة ومالها من نشاط يراعى الطفولة والمرأة محليًا وعالميًا.

وبعد ذلك نسرد للنساء المعاصرات اللائي كان لهن دور فى رفع شأن المرأة والمجتمع، حسب الترتيب الأبجدى لهن.

إجلال خليفة

محلاوية، قالت لى فى روما: «سوف أُسَمِّى الشارع الذى أسكن فيه شارع العانس»، حصلت على الليسانس فى الصحافة وعمرها ٣٨ سنة كانت قبلها لا تعرف القراءة والكتابة وكان الخُطّاب يأتون لمن معها فى الدار تاركين إياها لجمال الأخريات، حصلت على الماجستير والدكتوراه، بل ووصلت إلى منصب رئيس قسم الإعلام بكلية الإعلام جامعة القاهرة.

إستر فهمى ويصا

وفدية حفظت القرآن والإنجيل، كانت رائدة للحركة النسائية، كرَّمها الزعيم جمال عبد الناصر.

استقلال راضى

شاركت فى الهلال الأحمر قبل الثورة، كما شاركت فى تأسيس مركز التأهل المهنى للمحاربين القدامى، وأسست عام ١٩٥٤ أول جمعية لرعاية الكفيفات سمتها «النور والأمل»، رأست لجنة زيارة المستشفيات فى حربى ٦٧ و ٧٣.

أسماء فهمى

أول مديرة مصرية لمعهد المعلمات، وشاركت فى إنشاء كلية بنات عين شمس.

أم كلثوم

ابنة طماى الزهايرة، دقهلية، والدها المؤذن إبراهيم البلتاجى وأمها فاطمة المليجى، وُلدت ليلة القدر (٢٧ رمضان) عندما رأى والدها رؤيا السيدة أم كلثوم بنت نبينا محمد (ص) تعطيه لفافة خضراء فيها جوهرة.

كانت أول بنت تذهب إلى كُتّاب القرية (عارض والدها وأدخلَتها أمها)، كما أنقذتها أمها من الدقّ والعصافير ومن تشويه وجهها بعدما دقوا لأخيها الأكبر! لبست الكوفية والعقال ليحافظ والدها على شكله الريفى عندما تغنّى فى أى مكان، تزوجت الدكتور حسين سيد الحفناوى أستاذ الطب المساعد وكانت من قبله مخطوبة للفنان الشعبى محمود الشريف، فازت بمنصب نقيب الموسيقيين سبع مرات بالتزكية وكانت مطربة الإذاعة الأولى لسنوات وكانت

وطنية من الطراز الأول فقد تبرعت لوزارة الحربية لعلاج مشوهى حرب ٤٨ كما تبرعت فى ٥٦ لتعمير بورسعيد وتبرعت بعد حرب ٦٧، وتُعَدّ المؤسس الحقيقى لجمعية «الوفاء والأمل» (بينما استقلال المؤسس الحقيقى لجمعية النور والأمل).

آمال فهمى

مديرة إذاعة «الشرق الأوسط» ثم الإذاعة المصرية وصاحبة برنامج «على الناصية»، وصاحبة فكرة برنامج «فوازير رمضان» فى الإذاعة التى كتبها لمدة ١١ سنة الشاعر بيرم التونسى.

أميرة مطر

أول من أدخل الفلسفة السياسية كمادة دراسية فى آداب القاهرة، زاملها بابا عبد الحميد توفيق زكى وعبد الله التطاوى وعبد العزيز حمودة فى التدريس كمنتدبين بالمعهد العالى للفنون المسرحية وهى أرملة د. زكى نجيب محمود، وشاركت فى تقييم أبحاث د. حسن إبراهيم عيد نائب رئيس جامعة طنطا الأسبق.

أمينة السعيد

قاهرية، أول فتاة جامعية لعبت التنس فى الجامعة بملابس رياضية، هاجمت برلمانية اقترحت إحالة المرأة إلى المعاش فى سن الأربعين، كما تولت رئاسة مجلس إدارة دار الهلال.

أمينة شكرى

شاركت فى أول مظاهرة نسائية نظمتها هدى شعراوى واعتصمت بالإسكندرية مطالبة بحقوق المرأة وطالبت بتعديل قانون الأحوال الشخصية،

وأسست جمعية صديقات الطفولة عام ٤٠ وأسست مشروعًا خيريًا لزواج الصبايا لذا سمّوها «أم عرائس الإسكندرية»، فى عام ١٩٥٧ اختارها قسم باب شرق نائبة لمجلس الأمة فكانت أول امرأة إسكندرانية فى البرلمان.

إنجى أفلاطون

قالوا عنها فى نيودلهى إنها تضفى قدرًا هائلاً من الحيوية على تفسيرها للطبيعة، وقالوا عنها فى روما أنها خريجة الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة عاشقة الطبيعة المصرية، وكان لى شرف حضور حفل خطوبتها فى روما فى صحبة السفير أحمد صدقى والدكتور شيراتو وبيانكا ألفيرى وفانفونى وبونجرانى وستوكى وصالح عبدون وفاروق حسنى وحنان ماضى ومنير كنعان وسعيد الصدر وحسين بيكار وحامد ندا وآدم حنين وصلاح السقا والمستشار أحمد على.

وُلدت إنجى فى قصر صغير بالقاهرة ثم دخلت فى مدرسة القلب المقدس الفرنسية الداخلية لذا عرفت العزلة منذ طفولتها فخاطبتنا فى لوحاتها بلغة صامتة كالأشجار والحيوانات والريف واختفت فى لوحاتها الأشخاص غالبًا، أعتقها والدها من قيود العزلة فأخذها معه إلى لندن التى بُعث إليها فى منحة دراسية عندما كان معيدًا فى كلية العلوم وكانت إنجى أول مصممة أزياء فى الشرق والطريف أنها عوقبت بعدما تم ضبطها فى مدرسة القلب المقدس تقرأ حياة الكلب الذى فضل متاعب الحرية فى الغابة على العيش فى رخاء داخل قفص أو داخلية، لذا اضطُرّ والدها إلى نقلها إلى ليسيه الحرية فكانت كالطير الذى طار من قفصه، ولأن والدها خريج علوم فقد استقدم لها معلمًا يعلمها رسم الحشرات! فتمردت ثم ألحقها باستديو فى شارع قصر النيل فهجرته بحثًا عن

الحرية، حرية التعبير، إلى أن التقت معلمها وموجهها كامل التلمسانى واتخذت من الرسم السريالى (ما وراء الطبيعة) منهجًا للتعبير عن ذاتها.. فصوّرت كل ما خطر على بالها... أمواجًا وصخورًا وجبالاً وأشجارًا على هيئة آدمية.

كما عُرفت إنجى بنشاطها الاجتماعى، وكانت تصطحب أدواتها وألوانها ولوازمها الخاصة معها، بل وأخذتها معها فى الفنادق والأديرة والمعابد والواحات وصاحبت الفلاحين وحقولهم وسمعت صوت الحدأة ونباح الكلب وأصوات الماعز والثور وأصوات النورج والساقية، بل وصاحبت حاملة اللوف (الليف)، وعشقت اللون الأصفر وذاقت مرارة الاعتقال (عادت إلى القفص مرة أخرى) أربع سنوات ونصفًا فى سجن القناطر من (١٩٥٩ إلى ١٩٦٣)، لذا تنادى لوحاتها بالرغبة فى إطلاق سراح الكائنات المحبوسة ولو كانت أوراق شجر محبوسًا فى حدائق.

إيريس حبيب المصرى

مؤرخة الكنيسة القبطية، وكانت برلمانية فى مجلس الشورى.

إيناس حقى

محامية... حصلت على البطولة الأولى فى السباحة فى فرنسا ثم سباق النيل الدولى بالقاهرة ثم فى اللاذقية... وكانت زوجة للفنان عادل خيرت وابنتها عبلة كانت سبّاحة عالمية أيضًا.

تحية حليم

رسّامة مصرية وُلدت فى دنقلا، والدها صعيدى أسيوطى كان ضابطًا فى الجيش المصرى فى السودان، أمها تركية، وكانت جدتها التركية عازفة كمان ورئيسة أركسترا بقصر الخديوى إسماعيل، تزوجت أستاذها الفنان حامد عبد الله

وسافرا بعد الحرب العالمية الثانية إلى فرنسا ثم انفصلا وعادت إلى مصر، وكانت عام ١٩٦٠ أول فنانة مصرية تحصل على منحة تفرغ إلى روما (كان سفيرها آنذاك ثروت عكاشة)، تأثرت بالحضارة المصرية والقبطية والإسلامية واهتمت بالنوبة (منعها والدها من المدرسة واستقدم لها مدرسات بينهن راهبة لتعليمها الدروس ونقل الصور الملونة)، وكانت لوحة «حديث القرية» آخر لوحاتها.

تماضر توفيق

رائدة من رواد الخدمة العامة والعمل الاجتماعي لمعت في عام ١٩٥٧ مع عايدة فهمي وكريمة السعيد وبهيجة رشيد وماتيلدا جريس.

تماضر الخلفاوي

صعيدية، تخرجت في كلية علوم فيزياء جامعة الملك فؤاد عام ١٩٥١ وعُينت معيدة. واحدة من أهم علماء مصر والعالَم في مجال الاندماج النووي، كانت بعثتها للدكتوراه إلى فرنسا، ولكن خلال دراستها تركتها إلى ألمانيا بعد العدوان الثلاثي، وكانت في عام ٨٧ رئيسًا لمركز البحوث النووية.

ثريا لبنة

ابنة البدرشين، أول رئيس للجنة النقابية للبترول، تولت منصب نقيب الاجتماعيين.

جاذبية سرى

خريجة معهد التدبير المنزلي، من أشهر لوحاتها «دوّخيني يا لمونة» و«الرجل الأسود» و«المراجيح» و«الطيارة».

حكمت أبو زيد

سوهاجية، أول سيدة مصرية تتولى الوزارة عام ١٩٦٢ (وزيرة الشؤون الاجتماعية)، كما درستُ على أيديها علم الاجتماع فى السنة الأولى بآداب القاهرة حيث كان أستاذى فى هذه السنة حكمت أبو زيد والخشاب فى الاجتماع وحسين نصار فى أدب الطبيعة وعبد الحميد يونس فى الأدب الشعبى وشكرى عياد فى أدب المسرح وسهير القلماوى فى الرواية وشكرى عياد فى النقد وعبد العزيز حمودة فى الشعر وباكو فرنسى وصبحى عبد الحكيم فى الجغرافيا ويحيى هويدى فى الفلسفة وسعيد عاشور فى تاريخ العصور الوسطى وعبد اللطيف محمد على قديم ومحمد أنيس ورجب حراز فى الحديث.

حورية موسى

مواليد أبو صوير بالإسماعيلية، عمل والدها فى محطة بنزين وجعلها تكمل تعليمها فى الزقازيق، انضمت وهى طالبة إلى منظمة الشباب عام ١٩٦٦ وكانت عضوًا فى الاتحاد الاشتراكى، وأنشأت فصول محو أمية وعملت حملات نظافة بيئية وحلت مشكلات الصرف الصحى فى التل الكبير، وبعد زواجها عاشت فى الزقازيق وكان لها دور فى حرب أكتوبر ٧٣.

خيرية نجيب

أول سيدة فى العالم العربى فى تخصص السموم، وكانت رئيسة للجنة السموم بالاتحاد الدولى.

درية شفيق

طنطاوية، أصدرت مجلة «بنت النيل» وأسست اتحاد بنت النيل قبل الثورة واعتصمت فى سفارة الهند بعد الثورة.

راوية عطية

اول سيدة مصرية جيزاوية طنطاوية دخلت مجلس الأمة فى تاريخ مصر عام ١٩٥٧ (مع أمينة شكرى عن باب شرق الإسكندرية)، كما كانت أول ضابطة اتصال بجيش التحرير عام ١٩٥٦، وأنشأت جمعية رعاية الشهداء والمقاتلين بالجيزة، أصيبت فى ساقها فى العدوان الثلاثى فى أثناء دخولها المنزلة فى الدقهلية فى زى بمبوطية فى المطرية، كما كان لها دورها فى حرب ٦٧ ثم أكتوبر ١٩٧٣، وكان مثلها الأعلى صفية زغلول أم المصريين، كما كانت تلميذة طه حسين وسهير القلماوى وشفيق غربلى، وكان والدها عطية شمس الدين سكرتير عام حزب الوفد بالغربية.

رتيبة الحفنى

مصرية، من مواليد برلين، عميدة المعهد العالى للموسيقى ثم رئيس دار الأوبرا ثم أمينًا عامًا للمجمع العربى للموسيقى.

رشيقة الريدى

أستاذة المناعة بعلوم القاهرة، تخصصت فى مكافحة البلهارسيا، حصلت عام ٢٠٠٩ على جائزة أفضل عالمة فى القارة الإفريقية منحتها إياها أكاديمية العلوم الفرنسية التابعة لليونسكو.

زاهية مرزوق

أول وكيل وزارة للشؤون الاجتماعية بالإسكندرية، أنشأت جمعية تنظيم الأسرة بالإسكندرية.

زهرة رجب

أسست جمعية ربات البيوت، كما أنشأت فرع للهلال الأحمر بالجيزة، شقيقة السفير حسن رجب صاحب القرية الفرعونية الذى شرّفنى بالحضور

عندما كتب فى لجنة دكتوراه برئاسة الأستاذ الدكتور حسن الباشا لمناقشة الباحث سعد مغاورى عميد السياحة والفنادق بالمنوفية حاليًا.

زهرة عابدين

أم الأطباء المصريين، وكانت أول سيدة تحصل على عضوية الجمعية الطبية الملكية البريطانية عام ١٩٤٨، أقامت فى الهرم مستشفى لعلاج مرضى القلب.

زينب حسن

أول خبيرة لشؤون المرأة والطفل بجامعة الدول العربية، وأول مصرية تحصل على بكالوريوس العلوم فى الكيمياء من لندن عام ١٩٢٩ ابنها الدكتور طارق حسن رئيس دار الأوبرا الأسبق.

زينب السبكى

مديرة بنك الدم ورئيسة جمعية رعاية مرضى السرطان ورئيسة جمعية الصداقة المصرية النمساوية (وجدة برهومة ميشو من أهل فوزية عبد الله نصير بنت أخت سيد مرعى).

زينب عصمت راشد

أول عميدة لكلية البنات الإسلامية.

سحر منصور

سباحة مصرية من عمرى، وأول فتاة تفوز بالسباق فى كندا، وأول سبّاحة تحصل على ميدالية فضية فى أزمير وأول سبّاحة تفوز بكأس أحسن سبّاحة، وأول سبّاحة تحصل على الذهبية فى أيا صوفيا، حصلت على وسام الاستحقاق ثم اعتزلت.

سعاد ماهر

أسوانية، أول عميدة لكلية الآثار.

سلوان محمود حسن إسماعيل

قاهرية، صاحبة أول برنامج شعرى فى التليفزيون وزوجة فاروق خورشيد وابنة الشاعر المعروف.

سلوى حجازى

مذيعة تليفزيونية مشهورة كانت عائدة من ليبيا فى طائرة يقودها والد الباليرينا سحر طلعت عام ١٩٧٣ فأسقطتها إسرائيل.

سلوى نصيف

خريجة القلب المقدس (فرنسى)، طبيبة بشرية، ماجستير الأمراض الباطنية ودبلوم التنمية الاجتماعية، مدير قسم التخطيط والمتابعة والتقييم مدير سابق لمكتب الشرق الأوسط بمجلس الكنائس العالمى بجنيف سويسرا، زميلتى فى جمعية محبى التراث القبطى.

سمحة الخولى

ابنة العالم أمين الخولى، عميد سابق للكونسرفتوار، ورئيس أسبق لأكاديمية الفنون وزوجة المايسترو جمال عبد الرحيم ووالدة «بسمة جاملتنى كثيرًا».

سميرة موسى

عالمة ذرة من قرية سامبو، زفتى، غربية، كان عمرها عشر سنوات عند موت سعد زغلول فقرأت الجريدة التى تنعاه عدة مرات للمتوافدين على منزل

والدها، وكان عمرها ١٠ سنوات عندما أعلن يوسف الجندى وعوض الجندى جمهورية زفتى فى مواجهة الاحتلال البريطانى، درست فى كُتّاب القرية وكانت متعددة المواهب عازفة على العود، مصوّرة بارعة تحمّض أفلامها بنفسها، خياطة ماهرة، كانت الأولى على مصر فى الثانوية العامة، دخلت علوم جامعة الملك فؤاد عندما كان عميدها الدكتور مصطفى مشرفة وتتلمذت على يده وعينها معيدة ثم أوفدها فى منحة ٣ سنوات إلى بريطانيا لدراسة العلوم النووية وبعدها سافرت إلى أمريكا لاستكمال دراستها للحصول على الدكتوراه فى الذرة ودخلت مفاعلها وعندما قررت العودة فكر الأميركان فى عمل حفل وداع لها، ويشاع أن الموساد تدخل وشاركتهم المغنية اليهودية راقية إبراهيم (راشيل) فإذا بالسائق يقفز ولقيت مصرعها عام ١٩٥٢ من ارتفاع شاهق ودُفنت فى البساتين.

سمية فهمى

أنشأت أول عيادة للطب النفسى بجامعة عين شمس (بجمعية المحافظة على التراث زميلة الدكتورة فاطمة الشناوى خريجة الطب النفسى فى جامعة عين شمس والمتخصصة فى العلاقات الزوجية).

سهير القلماوى

مواليد العباسية والدها من قلما قليوبية كانت أول طالبة مصرية تحصل على الدكتوراه فى الأدب من الجامعة المصرية، درستُ على يديها مادة فى السنة الأولى بآداب القاهرة قبل التخصص فى الآثار فى السنة الثانية، وكانت أول امرأة تشغل كرسى الأستاذية فى قسم اللغة العربية عام ١٩٥٦ وأول امرأة تتدرج فى سلك الكادر الجامعى وأصبحت رئيسًا لقسم اللغة العربية وأول امرأة

تتولى رئاسة مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٦٧ وأول من أقام معرضًا دوليًا للكتاب فى مصر عام ١٩٦٧، وأول من أسس جمعية خريجات الجامعة عام ١٩٥٣ وظلت رئيستها حتى عام ١٩٩٥ وكانت أمينة التنظيم النسائى بالاتحاد الاشتراكى عام ٧٥ وأمينة المرأة بالحزب الوطنى من ٧٧ إلى ٨٤، كما كانت عضوًا لمجلس الشعب عن المعادى وحلوان من ٧٩ إلى ٨٤ (كانت تلميذة لطه حسين وأستاذته لجابر عصفور)، نالت الماجستير عن أدب الخوارج والدكتوراه عن ألف ليلة وليلة.

سوزان مبارك

زوجة فخامة الرئيس محمد حسنى مبارك وكفاها فخرًا مكتبة الأسرة ومشروع القراءة للجميع.

سوسن عبد الرحيم

أصغر رئيس محكمة بقرار من المستشار فاروق سيف النصر، قريبة الشاعر عبد الرحيم منصور والدتها من عائلة النجار.

سيدة إسماعيل كاشف

أستاذة التاريخ فى كلية بنات عين شمس وزوجة الدكتور زكى محمد حسن.

شيرين حجاجى

خريجة ألسن عين شمس، زارت جميع المناطق الأثرية فى جمهورية مصر العربية، أصغر مدير إدارى لمستشفى الرعاية المتكاملة والعلاقات العامة بمجلة «عالم الآثار».

صفية زغلول

أم المصريين، تزوجها سعد زغلول، وقادت أول مظاهرة نسائية ضد الاحتلال.

صوفى عبد الله

كاتبة صحفية وقصصية، تلميذة العقاد، عملت مترجمة ومؤلفة مسرحية، زوجة الدكتور نظمى لوقا.

عائشة راتب

قاهرية، خريجة كلية حقوق جامعة فؤاد عام ١٩٤٩، كانت من الخمسة الأوائل وكانت أول معيد بقسم القانون الدولى بعدما اعترضوا على تعيينها وبعدما أقنعتهم عام ١٩٥٠، كما طالبت بحقها للتعيين فى مجلس الدولة ورفعت قضية واستمرت فى دعواها لكن الدعوى رُفضت، حصلت على الدكتوراه عام ١٩٥٥ من فرنسا، تولت منصب وزير الشؤون الاجتماعية وبعد ذلك كانت أول سفير امرأة.

عايدة فهمى

أول نقابية عمالية فى مصر، عضو مجلس اللجنة النقابية بشركة مصر للبترول، وشغلت منصب سكرتير عام نقابة شركة «شل» بالانتخاب عام ١٩٥٢، تركت الدراسة بعد أزمة مالية تعرض لها والدها (صاحب مكتبة بالسيدة زينب)، واضطُرّت إلى العمل فى وقت كان ذلك فيه عيبًا وبعدها جمعت بين العمل والدراسة فآمنت بحق المرأة فى العمل والتعليم، وافق وزير الشؤون الاجتماعية عام ١٩٥٣ على طلبها بضرورة مشاركة المرأة فى سَنّ التشريعات الخاصة بها، كما وافق حسين الشافعى عام ٥٧ على طلبها بحماية المرأة من الأمراض فأصدر القانون رقم ٣٣ الخاص بتشغيل النساء.

عبلة الكحلاوى

أستاذة جامعية وداعية إسلامية.

عزة جاد الله

أسيوطية من عائلة خشبة باشا (أحمد خشبة باشا، تولى عدة وزارات)، أستاذة فى اللغة الإنجليزية، تشاركنا فى إقالة رئيس جامعة بقرار من رئيس الجمهورية وإحالته إلى محكمة تأديبية، منزل أمها فوق شقة وزير المالية يوسف بطرس مباشرة، جاملتنى كثيرًا فى ابنتى شيرين، زوجة لصديقى أستاذ الجغرافيا الدكتور صالح البحيرى.

عفت ناجى

تفرغت للرسم بعدما صوّرت زهور حديقتها بالإسكندرية وهى الشقيقة الصغرى للمصور محمد ناجى (حوّلت الدولة مرسمه إلى متحف خلف فندق «مينا هاوس») وزوجة سعد الخادم (حولت الدولة مرسمه إلى متحف باسمه وباسم زوجته كان لى شرف إلقاء محاضرة فيه)، حولت التعاويذ والسحر فى عصر العلم إلى لوحات وتماثيل وأوانٍ، استخدمت فى فنها الورق والخشب والنسيج والمسامير والرمل والخيط والصبغات والألوان (البلاستيك – الزيت – الدوكو)، تأثرت بزوجها سعد الخادم عمدة الفنون الشعبية وصاحب الرموز والرمزية فذهبت معه إلى النوبة وشاهدت بيوتها وزخارفها لذا تشاركا أحيانًا رسم بعض اللوحات، كما استفادت من خبراتها الموسيقية ولأنها بنت ناس بالمعنى الحالى مولودة فى فيلا بحىّ محرم بك فقد سافرت مع والدها مدير الجمرك إلى أوربا ومن خلال سفرها رأت البحر والسفينة والميناء وتعلمت الموسيقى عمومًا والبيانو خصوصًا فى باريس بل وأقيمت لها حفلات فى الإسكندرية حضرتها

هدى شعراوى وعرفت الإذاعة مؤلَّفاتها الموسيقية منذ عام ١٩٣٧ وجمعت بين الرسم والموسيقى فى روما لا سيما وأن شقيقها عمل فى أكاديمية الفنون فى روما وهكذا جمعت بين مدارس فرنسا وروما وأسوان والإسكندرية فى فنها، واهتمت أيضًا بالمناظر الساخرة التى عرفناها باسم الكاريكاتير مثل: لوحة «الذئب يرعى الغنم» ولوحة «الفئران تعلق الجرس فى عنق القط!».

ولأنها عملت أيضًا مصممة أزياء وديكورات مسرحية تعرفت على ما بالمتاحف المصرى واليونانى الرومانى والقبطى والإسلامى وتأثرت بتحف المتاحف فى لوحاتها، بل وتأثرت بمخطوطات دار الكتب وما بها من رسوم سحرية وأشكال توضيحية لعلوم الفلك والأبراج الفلكية والأساطير، ومن لوحاتها بورتريه «فلاحة» ولوحة «من وحى النوبة».

فايزة أبو النجا

وزيرة دولة للتعاون الدولى، عرفت عظمتها من خلال المنحة الإيطالية التى كنت مديرًا ماليًا لها.

فاطمة عثمان

دقهلاوية، مواليد ثورة سعد زغلول، أول سيدة يتم انتخابها فى مجلس نقابة المعلمين لذا سمّوها «أم المعلمين».

فريدة فهمى

والدها المهندس الدكتور حسن فهمى وزوجها على رضا شقيق محمود رضا، تطور فن الرقص الشعبى من خلالها وكان استعراضها الأول مع الفرقة عام ١٩٥٩ ثم توالت: الحجّالة - النوبة - رنة الخلخال - فدادين خمسة. كانت تقوم بتصميم ملابس عروضها وأهدت طاقية إلى حَمِى (والد زوجتى) من

صنع يدها عندما كانت فى روما، خريجة آداب قسم اللغة الإنجليزية، وحصلت على ماجستير عن استعراض محمود رضا من أمريكا.

فينيس كامل جودة

وزير سابق للبحث العلمى وعرفتها عن قرب من خلال زمالتنا فى جمعية طب المناطق الحارة والبيئة الحضارية التى يترأسها حبيبى وصديقى الأستاذ الدكتور رفعت كامل، وقضينا يومًا كاملاً فى مسرح الدراويش الذى كان لى شرف تسجيله والمشاركة فى ترميمه، وتهتم بترميم التحف البرونزية.

كريمة السعيد

أسيوطية، أول مصرية تحصل على ليسانس آداب تاريخ من لندن، وأول ناظرة مصرية بعد الإنجليزيات لمدرسة السنية بنات وأول سيدة مدير عامّ للتعليم الثانوى للبنات وأول سيدة وكيل للوزارة وأول من نادى بالتعليم المختلط فى الإعدادية والثانوية، كما كانت رئيسًا للمؤتمر الثانى الأفرو آسيوى المنعقد فى القاهرة ١٩٦٠.

لطيفة الزيات

مواليد دمياط، خريجة آداب الملك فؤاد عام ١٩٤٦، دكتوراه عام ١٩٥٧، عرفت السجن منذ العهد الملكى فقالت: «سجن الذات هو أقسى أنواع السجن»، قادت كفاح الشعب المصرى حتى قامت الثورة، مات أخوها عبد الفتاح فى مارس ١٩٧٣ ولم تخلع ملابس الحداد إلا بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ فى اليوم الثالث منه بعدما سمعت قصة لبطل استُشهد بعدما انقضّ بطائرته على مبنى التوجيه المعنوى للعدو.

ليلى تكلا

مؤسّسة جمعية البيئة ومصر الخضراء، أول سيدة انتخبوها لعضوية المجلس التنفيذى للاتحاد البرلمانى الدولى، وهى خبيرة فى اليونسكو.

ليلى توفيق دوس

أسيوطية وُلدت مع أستاذنا عبد التواب، أسّست جمعية لرعاية مرضى الدرن، بدأت نشاطها فى الهلال الأحمر عام ١٩٣٣.

ليلى الصاوى

ليلى الصاوى رسّامة تلميذة عبد العزيز درويش تسبقنى بتسع سنوات، أبدعت فى لوحة «سوق إمبابة» وظهرت فى لوحاتها الأمومة والطفولة والأسرة والدفء الاجتماعى والمرح لا سيما لعبة «نطة الحبل» و«يا طالع الشجرة» إلخ.

ليلى عزت

قاهرية والدها ثرى من قليوب عاشت فى الريف والمدينة حياتها انقلاب فى أسلوبها الفنى وانقلاب فى سيارتها لسرعتها بعد انفجار عجلتها، وترى من خلال لوحاتها أن كل شىء فى العالم فى حالة انفجار (فكر جلال الدين الرومى: كل شىء فى حالة دوران)، ليلى متعددة المواهب تجيد عدة لغات وعازفة بيانو وبالبرينا وفارسة.

ليلى مراد

مواليد السادات، والدها زكى مراد وشقيقها الملحن منير مراد، كانت زوجة للفنان أنور وجدى وأراد أن يدمرها فى النهاية بحجة أنها من أصل يهودى، وتبرعت وغنّت لهم، ومَن منا لا يعرف صخرة ليلى مراد فى مطروح؟

مرفت التّلاوى

أول مصرية تعمل فى البحر الكاريبى، نائب مدير معهد الأمم المتحدة لبحوث المرأة، مندوب دائم لدى الأمم المتحدة، تولت وزارة الشؤون الاجتماعية.

مريم عبد العليم

فنانة الجرافيك، من لوحاتها «لفظ الجلالة» و«البسملة» و«الكون» و«الموديل» و«الكرسى» و«بائع البطيخ» و«بائع الترمس» و«محطة الأتوبيس»، ويذكّر فى أسلوبها فى ما يخص الخط العربى والآيات الكريمة بأسلوب معرض صديقى الفنان الدكتور سعيد عبد العليم الذى أقامه فى روما فقمت بشرحه للسفير أحمد صدقى وزوجته ماجدة صدقى ومدير الأكاديمية صالح عبدون وفاروق حسنى ولابن الشريف ولعشيقة الملك فاروق.

مشيرة خطاب

من كفر مصيلحة التى أنجبت عبد العزيز فهمى والرئيس محمد حسنى مبارك، وزيرة الأسرة والسكان.

منيرة ثابت

رغم أنها من مواليد ١٩٠٦ فقد كانت أول صحفية نقابية، كما أصدرت جريدة الأمل ودعت إلى مساواة المرأة بالرجل.

نادية إبراهيم

أول سيدة من محافظتى البحر الأحمر وقنا تحصل على الدكتوراه فى علم الحيوان تحت إشراف عميد كلية الطب البيطرى بكفر الشيخ الدكتور الصيفى، وطوال دراستها بكلية العلوم كانت تحصل على تقدير «ممتاز».

نادية مكرم (شقيقة منى مكرم)

كانت وزيرة للبيئة، وهى من أبناء محافظة قنا، وأعتز بها عندما دعانا اللواء عادل لبيب آنذاك للعيد القومى لمحافظة قنا ودعا المحافظين السابقين لقنا وعبد الرحمن الأبنودى وكنّا فى افتتاح مصنع فى رأس الجسر وكنا جالسين فى سرادق وجاء عمها فكرى مكرم عبيد متأخرًا فتركت حرسها وجرت لكى تقبله وتجعله يستند على كتفها بعكس وزيرة أخرى أقام لها عمها حفلاً بعد توليها الوزارة لزملائه الغنائيين قائلاً إننى أفخر وأحتفل بابنتى التى تولت الوزارة، ثم كذّبت الخبر فى أخبار اليوم اللاحق بقولها: «إنه عمى وليس والدى»!

نبوية موسى

مواليد الزقازيق عام ١٨٦٦، أسست مجلة «الفتاة»، وتعلمت فى مدرستها عالمة الذرة سميرة موسى ابنة سامبو زفتى.

نعمات فؤاد

صعيدية من مغاغة بالمنيا، زوجة محمد طاهر الحجّاجى الأقصرى، خريجة قسم اللغة العربية من آداب القاهرة، درست التاريخ المصرى القديم والإسلامى، حصلت على الماجستير عن المازنى والدكتوراه عن النيل، تصدت لقضية مشروع هضبة الهرم وألغته ولقضية دفن النفايات النووية فى صحراء شرق القاهرة وألغته، وطالبت بمقاطعة ألمانيا عقب قضية شحنة الألبان المشعة المصدرة إلى أطفال مصر وتبنت قضية معارضة سفر المعارض بعد قضية سفر آثار لشركات أحذية يابانية وقضى لها القانون بعودتها، مؤلفة قصة أم كلثوم التى تحولت إلى مسلسل أجادت فيه صابرين وأخرجته إنعام محمد على وكرمها النادى الثقافى (نادى رئيس الوزراء الأسبق الدكتور عبد العزيز حجازى

وطلب منى الأستاذ الدكتور على رضوان أن ألقى كلمة الجامعات بشأن ما أريد قوله عن نعمات فؤاد فى وجود عبد الرحمن الأبنودى وحمدى أحمد شفيق صديقى العميد الديكورست سمير أحمد.

نهى طوبيا

مواليد الجيزة وعاشت فى السويس، فنانة وُلدت بعدى بعام، جمعت بين الرسم والنحت والحفر وصبّ القوالب والتلوين بالزيت، وتلون تماثيلها، أو تجمع مخلفات سابقة كالقماش والمشابك وحبال الغسيل والسيور وأجزاء الخشب (مثل أسلوب صديقى منير كنعان)، من لوحاتها «الناتجات» و«جسد واحد» (يد وقدم امرأة مع يد وقدم رجل وخلفية سريالية).

هدايت تيمور

كانت معيدة علىّ، بل وكانت تقوم بتدريس معظم مواد السنة الرابعة لى وكانت تسبقنى بدفعتين وكانت وما زالت تعتبرنى ابنا لها، أعدت الماجستير عن جامع الملكة صفية وبينما كانت تعد الدكتوراه عن منطقة بولاق ألقى السادات القبض على زوجها الأستاذ محمد حسنين هيكل (معظم مؤلفات الأستاذ حصلت عليها هدية بتوقيعه)، بيتها بجوار فندق شيراتون القاهرة وتقضى معظم وقتها فى تأمل فى منزلها الريفى فى برقاش أو الساحل الشمالى، حضرت مناقشة رسالتى للدكتوراة فى يوم ١٩٨٢/٤/٢٠.

هدى بدران

أول أمين عام للمجلس القومى للطفولة والأمومة وهى تسبقنى بتسعة عشر عامًا.

هيّلانة سيداروس

طبيبة أمراض نساء وتوليد، كرّست حياتها للطب والعمل الاجتماعى

التطوعى وُلدت فى طنطا عام ١٩٠٤ وتعلمت وعملت فى وقت كان عمل المرأة فيه إعجازًا وإنجازًا، وتعد هيلانة وزينب حسن من أوائل الدارسات فى إنجلترا، وبعد عودتها عام ١٩٣٠م عملت فى مستشفى كتشنر، كانت تقيم فيها طبيبة إنجليزية وعندما رحلت كانت هيلانة أول طبيبة مصرية مقيمة وفى عام ١٩٣٥ عرض عليها الدكتور على فؤاد العمل فى رعاية الطفل وشجعها الدكتور عبد الله الكاتب على فتح عيادتها فى باب اللوق، وشجعها الدكتور نجيب باشا محفوظ على أن تقوم بالتوليد فى المستشفى الطبى القبطى (نجيب محفوظ هو الطبيب الذى وُلد على يديه الأديب نجيب محفوظ وهو خال صديقى الأستاذ الدكتور رفعت كامل صاحب مستشفى رفعت كامل ورئيس مجلس إدارة جمعية طب المناطق الحارة والبيئة الحضارية).

هيدى بانوب

مواليد سَمَنّود، خالها إبراهيم فرج باشا الذى تبناه مصطفى النحاس خلال دراسته والذى تفاوض مع الإنجليز للجلاء ووزير البلدية وشؤون السودان.

وهى أرملة صديقى المرحوم الدكتور موريس أسعد ووالدة كريستين وهى مترجمة العديد من المسرحيات أهمها «زهرة الصبّار»، وتفتح بيتها لنا باستمرار لإقامة الندوات وتقيم لنا مأدبة فى شهر رمضان فى بيتها وهى بالنسبة إلَىّ أخت غالية لم تلدها أمى وسبق لها تدريس الفرنسية لطلاب كلية دار العلوم والمعهد العالى للفنون المسرحية، ما زالت ترتدى الأسود على زوجها الذى رحل منذ سنوات.

ياسمين الخيام

مغنية اعتزلت وأصبحت داعية وهى ابنة الشيخ الحصرى، من طنطا.

مراجع:

(١) حجاجى إبراهيم محمد:

سبيل الست مباركة بطنطا، دار الصفوة بالغردقة عام ١٩٩٢.

(٢) حجاجى إبراهيم محمد:

المرأة المصرية بين الدين والدنيا، دار الحرية، ٢٠٠٨.

(٣) لمعى المطيعي:

موسوعة ١٠٠٠ شخصية مصرية، الدار العربية للكتاب ٢٠٠٦.

(٤) مختار العطار:

رواد الفن، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩.

المرأة القبطية والاضطهاد الرومانى

ماجدة جرجس

للمرأة المصرية دور هام ومؤثر فى حياة أسرتها ومجتمعها على مر العصور، فبجانب دورها الطبيعى، الإنجاب وتربية الأبناء ورعايتهم، فهى المدرسة الأولى التى ينشأ فيها الإنسان ويتعلم مبادئ الحياة وخبراتها ويستقى القيم والأخلاق والعقائد التى تظل مرتبطة به طوال أيام حياته.

وتعتبر المرأة المصرية ذات شخصية قوية سواء كانت فتاة أو سيدة، ففى العصور الفرعونية كان للمرأة شأن عظيم حيث كانت إلهة وملكة وأمًا لملك ما وأختًا أو ابنة لملك أو إله، وفى كل ذلك كان لها دور هام وكبير، فلا أحد منا لا يعرف الإلهة إيزيس الزوجة والأم القوية وقصتها الرائعة فى محاربة الشر وبعث الحياة لزوجها أوزوريس من جديد وإنجاب ابنها حورس، وأيضًا الإلهات موت ونوت وحتحور وغيرهن. ومن منا لا يعرف الملكات حتشبسوت وكليوباترا ونفرتيتى ونفرتارى وغيرها من أسماء الملكات والإلهات المصريات فى أزمات الفراعنة؟

وفى التاريخ المسيحى سجلت المرأة أروع السطور والصفحات التى تحكى عن كفاح المرأة المصرية المسيحية وقوتها وصلابتها فى مواجهة الاضطهادات الرومانية، وقد كان لها دور عظيم فى الحفاظ على الإيمان المسيحى، حيث قابلت شتى صنوف العذاب التى كان يتفنن فيها الحكام والولاة الرومان قساة القلوب، وتحملت الآلام حتى الموت بصبر وشجاعة وقوة عجيبة لم يكن مصدرها سوى إيمانها العظيم بالله وتمسكها الشديد بعقيدتها المسيحية وارتباطها الوثيق ومحبتها الحقيقية لإلهها وخالقها.

استطاعت المرأة المسيحية فى مصر فى مواجهة الاضطهاد الرومانى أن تقدم لنا مفهومًا جديدًا لكل من الحب والألم.

فالحب عندها هو ترجمة صادقة لعلاقتها بالله وعلاقتها بعقيدتها، فالعقيدة المسيحية هى ديانة الحب، الحب الخالص الصادق، الحب الذى يتخطى كل الصعاب، ويصبر على كل الضيقات، الحب الذى يهب ويعطى ويبذل ويضحى حتى إنكار الذات بل وإلى التضحية بكل الذات، والحب فى أبهى وأسمى صورة له هو أساس الديانة المسيحية ويكفى أنه يمكن تلخيص كل ذلك فى كلمة «الله محبه».

والمرأة المسيحية استقت الحب بمعناه الحقيقى وتشبعت به من عقيدتها وإيمانها المسيحى واستطاعت أن تترجمه ترجمة حقيقية وصادقة خلال مواجهتها للاضطهادات الرومانية.

والمرأة القبطية بطبيعة الحال يمتلئ قلبها بحبها لأبنائها الذى يفوق كل شيء وتحرص على راحتهم وسلامتهم وتحميهم وتسهر على راحتهم وسعادتهم، وهى فى ذلك لا تختلف عن أى أم فى سائر البشر وسائر الكائنات الحية أيضًا، ويا للعجب نجدها هنا فى زمن الاضطهاد الرومانى تدفع بأبنائها إلى الاستشهاد وتحثهم على تحمل الألم والعذاب وسفك الدماء، وتطالبهم بمواجهة بطش الحكام الرومان العتاة فى شجاعة وقوة وأن يحتملوا صنوف وآلات التعذيب الوحشية بصبر وسكينة مقدِّمين حياتهم ودماءهم بكل حب لفاديهم وإلههم.

وبنفس هذه القوة والقدرة العجيبة نجدها تقوم بنفس الدور كأخت بين إخوتها وابنه مع أبويها وزوجة مع زوجها فتدفعهم إلى التمسك بإيمانهم

وعقيدتهم حتى آخر نفس فى حياتهم وآخر قطرة فى دمائهم، مقدمة نفسها فى ذلك قدوة صادقة وصالحة لهم ومثلاً أعلى يُحتذى به.

وفى حقيقة الأمر لم تكُن تلك القدرة أو القوة التى امتلكتها المرأة القبطية قوة عضلية أو بدنية ولا حتى قوة عقلية بل هى قوة الحب الحقيقى التى امتلأت بها روحها حتى فاضت على مَن حولها، وأصبحت حياتها هى ترجمة صادقة للإيمان، مقدمة بذلك لكل البشر مفهومًا جديدًا للحب والألم ومعنى صادقًا للاستشهاد.

وحينما نبحث فى المخطوطات وكتب التاريخ نجد آلاف وآلاف القصص من الشهيدات المسيحيات فى كل أنحاء العالم، تحكى قصصهن عن حياتهن وتمسكهن بإيمانهن وعفتهن وطهارتهن وتبين لنا دور المرأة فى الحفاظ على الإيمان المسيحى وشجاعتها فى مواجهة الاضطهاد.

وفى مصر كان للمرأة المسيحية دور كبير فى ذلك حيث سجل التاريخ مئات من القصص التى تحمل أسماء شهيدات مصريات فى أنحاء المدن المصرية كافة.

وفى ما يلى نقدم مجموعة صغيرة من الشهيدات:



مدينة الإسكندرية – سانت كاترين

وُلدت القديسة كاترين من أبوين مسيحيين غنيين بالإسكندرية فى نهاية القرن الثالث الميلادى، كانت تتحلى من صغرها بالحكمة والعقل الراجح والحياء. وكانت والدتها تعلّمها منذ صغرها محبة السيد المسيح، وتغذّيها بسير الشهيدات اللواتى كنّ معاصرات لها أو قبلها بقليل، وقد قدّمن حياتهن محرقة للّه وتمسّكن بالإيمان حتى النفس الأخير.

التحقت كاترين بالمدارس وتثقفت بعلوم زمانها، وكانت مثابرة على الاطلاع والتأمل فى الكتاب المقدس، ولما بلغت الثامنة عشرة كانت قد درست اللاهوت والفلسفة على أيدى أكبر العلماء المسيحيين حينذاك.

استشهدت فى عام ٣٠٧م فى عهد القيصر مكسيميانوس الثانى.

مدينة منوف – صوفية الشهيدة

وُلدت فى القرن الثانى الميلادى من أبوين غير مسيحيين، وأخذت تتردّد مع بعض جيرانها المسيحيات على الكنيسة، فآمنت واعتمدت على يد أسقف منف (منوف العليا الآن بمحافظة المنوفية) وكانت ملازمة للكنيسة، استُشهدت فى عصر القيصر هادريان.

مدينة أخميم – ضالوشام الشهيدة

نشأت فى مدينة أخميم، استُشهدت هى وأخوها باخوم فى زمن الإمبراطور دقلديانوس.

مدينة دسوق (محافظة كفر الشيخ) – أمبيرة الشهيدة

استُشهدت أمبيرة مع ابنيها القديسين أبا هور ويبسورى فى أيام الحاكم الرومانى، ووُضع رفاتهم فى كنيسة بلدهم شباس مركز دسوق.

مدينة طلخا (محافظة الدقهلية) – ليارية الشهيدة

وُلدت فى إحدى قرى مركز طلخا محافظة الدقهلية من أبوين مسيحيين، استشهدت بسرسنا بمحافظة بنى سويف.

المرأة فى التراث القبطى
من خلال الملابس وأدوات الزينة والتجميل

ثناء عز الدين خليل

الفن القبطى يُعتبر الحلقة الثانية من سلسلة طويلة يتكون منها الفن المصرى (وهى الفن الفرعونى – الفن الإغريقى والرومانى – الفن القبطى – الفن الإسلامى) وذلك لأن الفن القبطى خرج من البيئة المصرية التى نشأ فيها متأثرًا بما قبلها وما بعدها، فأصبح يحمل الرؤية الدينية والدنيوية ومصبوغًا بالصبغة الشعبية المصرية التى أعطته الصفات المميزة له ليخرج بشكل جديد وذلك لابتعاده عن رعاية الطبقة الحاكمة والغرباء واستظل برعاية الشعب بإحساس مصرى حميم والدعوة إلى الوحدة والتآلف بين الناس جميعًا.

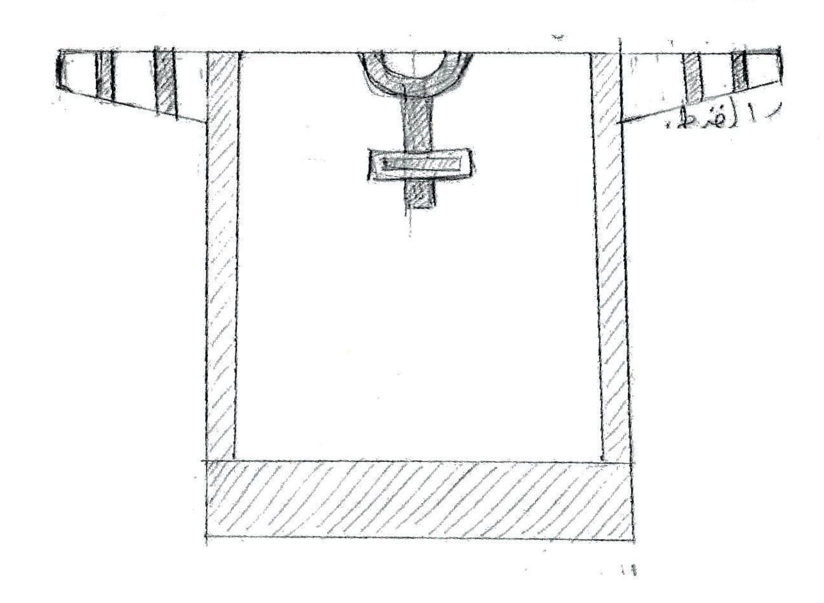
لذلك سيتناول البحث المرأة المصرية فى فترة ازدهار الفن القبطى من خلال الملابس وأدوات الزينة والتجميل، وتشمل:

- تصفيف وتشكيل الشعر، والأمشاط المستخدمة.
- استخدام المساحيق على الوجه واستخدام المرآة – والأحزمة والكحل والأقراط والخواتم والأساور والقلادات مع عرض أعمال فنية مصاحبة توضح مدى التأثر بهذا الفن العظيم.

أولاً: الملابس

الشخصية المصرية عبر التاريخ ذات حضور لا ينفصم مع دخول عصور جديدة عليها - بل كانت تستوحى كما يشاء لها من تكوينات وعناصر جديدة عليها ومجلوبة من هنا وهناك دون أن تفقد ذاتها وأصلها بل تصبغ الأشياء برؤيتها وطباعها.

استمر تأثر الشخصية المصرية واضحًا على الملابس منذ بداية العصر الفرعونى ثم اليونانى الرومانى - من خلال بعض القمصان التى كان يطلق عليها «تونيكا»، الذى انتشر فى العصر القبطى، وهو لا يختلف عن القميص الفرعونى القديم الذى عُثر عليه فى مقبرة توت عنخ آمون كما هو مبيَّن بالشكل:



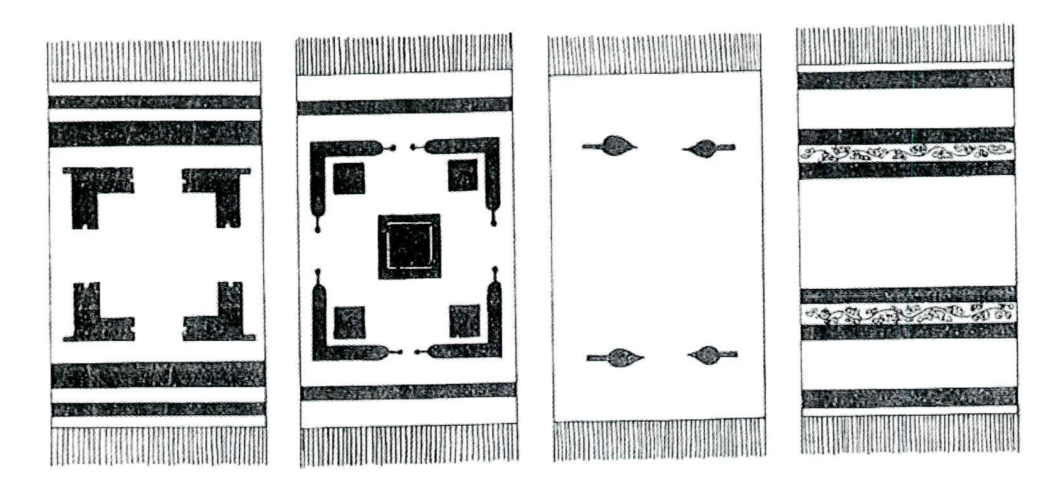
وأضفت عليه المرأة فى العصر القبطى بأن جعلته فضفاضًا تسدل ثنياته فى رقة ونعومة وذلك باستخدام حزام فى منطقة الوسط. وقد كان الكتان هو الخامة الأساسية المستخدمة فى صنع الأقمشة أضيف إليه استخدام الصوف وظلت شهرة مصر فى صنع هذه المنسوجات (الكتانية والصوفية) حتى العصور الإسلامية.

وتُعتبر الثياب التى عُثر عليها عام ١٤٠-٦٤٠م فى مدينة أنطينوه (Antinoe) بالقرب من بلدة الشيخ عبادة بالوجه القبلى االتى اشتهرت بصناعة المنسوجات الرقيقة فى تلك الفترة أهم مصادر تاريخ الأزياء القديمة.

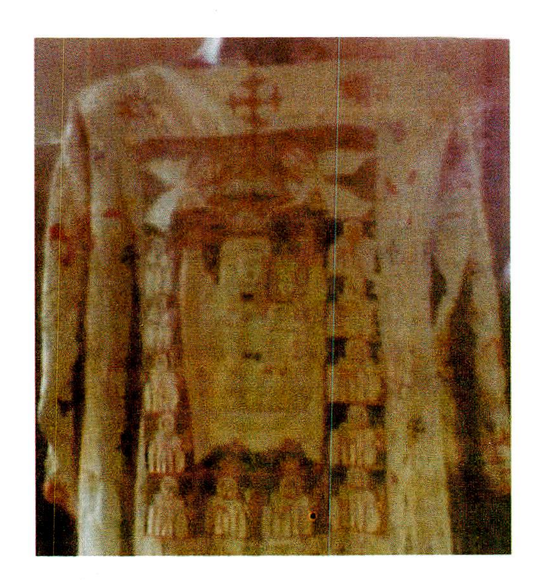
وهى تتكون من قميص طويل مصنوع من الكتان الرقيق - يضيق عند الوسط، والكتفان مطرزان بوحدات زخرفية عريضة تمتد منها شرائط مطرزة إلى الصدر وتنتهى بشكل دائرى أو مربع أو بيضاوى يسمى «جامعة» ويصل نهاية القميص إلى الركبتين (تونيك).

اعتمد النساجون المصريون على الحسّ الشعبى فى تلك الحقبة من الزمن التى تمتد من القرن الثالث إلى القرن السابع أو القرن الثانى عشر على اعتبار أن النساجين الأقباط مارسوا هذا العمل وتأثروا وأثروا فى الحضارة الجديدة وهى الحضارة الإسلامية، حتى

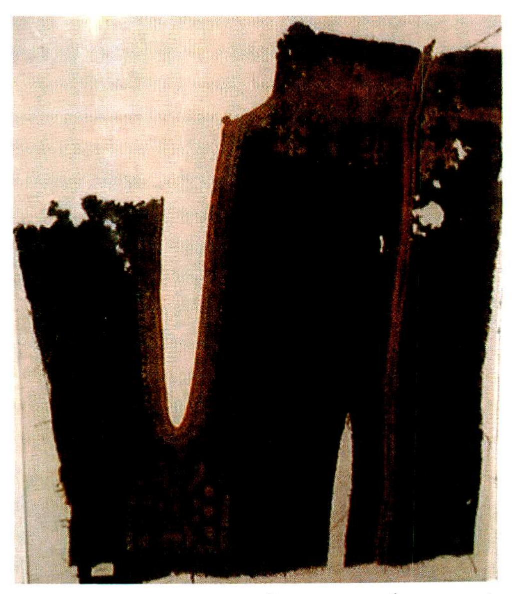
أطلق العرب عند دخولهم مصر على النسيج المصرى اسم «قباطى» نسبة إلى أقباط مصروذلك لتحكمهم فى الصناعة والتقنية وتأكيد الأصالة والتفرد فى النسيج المرسوم والأزياء المطرزة واستحداث أسلوب جديد يُعرف «بالتابسترى» أى الزخرفة بالخيوط مضافة بحس مرهف فوق المنسوج، هذا الأسلوب الذى أعطى حرية التنوع فى الألوان أيضًا اللجوء إلى التجربة من خلال التحوير والتبسيط والإيجاز للوصول إلى الابتكار غير المحدود وغير المسبوق من خلال الرمزية فى الشكل واللون مع استخدام المعتقدات والنظريات الفلسفية المنتشرة حول الكون والخالق والشعائر الدينية والموضوعات الأسطورية داخل المربع والدائرة والأشرطة التى تحتوى على متتاليات من النبات والحيوان والأشكال الهندسية والشخوص الآدمية. هذا إلى جانب استخدام كوفيّة أشبه بشال فضفاض يكسو الرأس وإحدى الكتفين ثم يلف الجسم ببقية أجزائه، ويتميز هذا النوع من الشيلان بأن أركانه الأربعة مطرزة بحليات تمثل الطبيعة بكل أشكالها والأساطير القديمة.



نماذج الشيلان متنوعة التخطيط توضح توزيع العناصر داخلها



جزء من زى كامل مشغول بالخيط الملون لقصص من الكتاب المقدس



الجزء الأمامى من قميص عليه زخارف نباتية وهندسية - القرن ١٩



قميص تابسترى كتان وصوف القرن ١١م -
متحف اللوفر - باريس

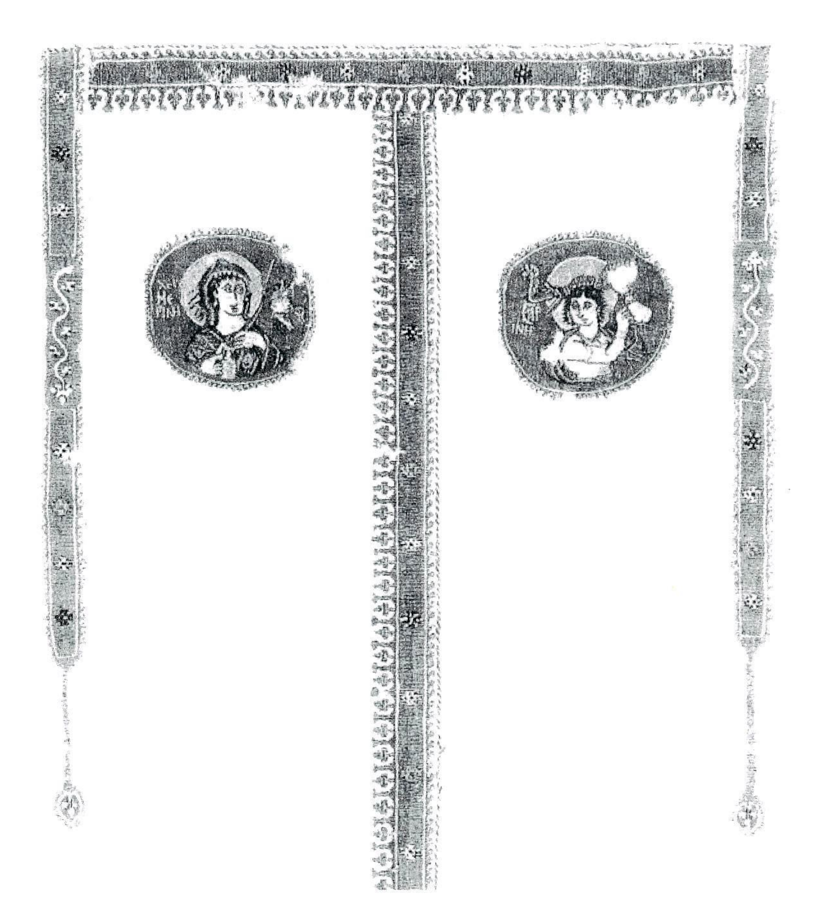


جزء من زى منسوج تابسترى تحتوى على زهور
القرنفل على الصدر والأكمام وأشكال هندسية
كقاعدة لتماسك الأشكال النباتية - القرن ١٩

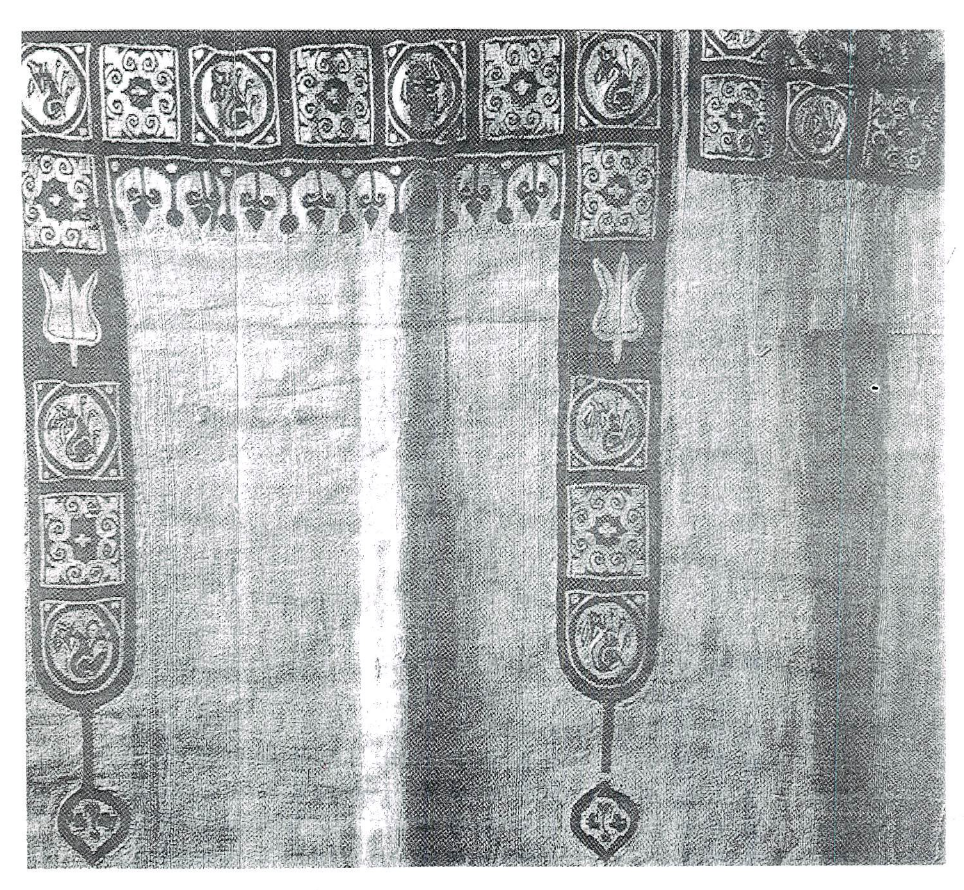




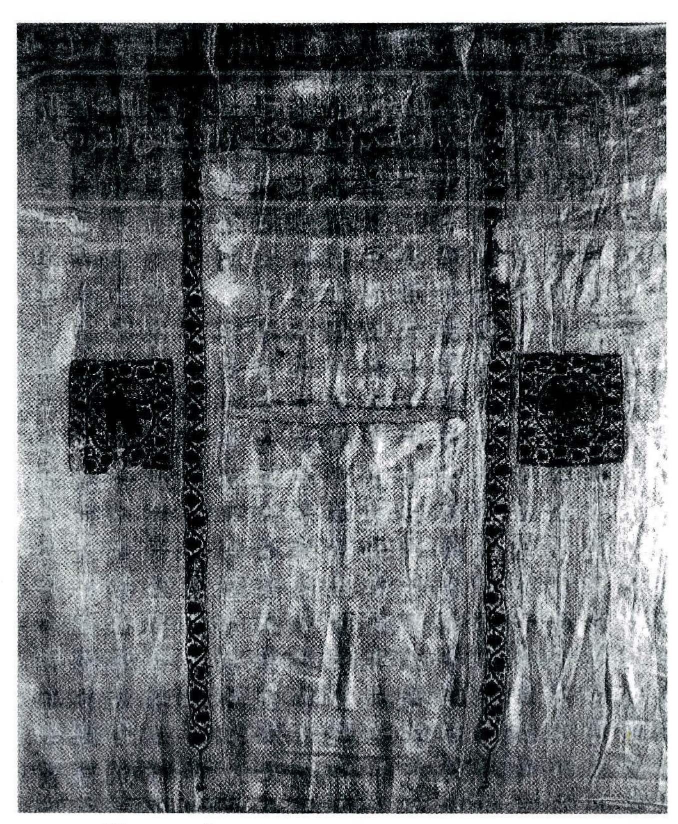
زى كامل وجزء منفصل من الزى من الكتان على أشكال تابسترى منسوجة بالصوف يحتوى على أشكال آدمية ونباتية فى جامات - القرن الرابع الميلادى - المتحف القبطى بالقاهرة



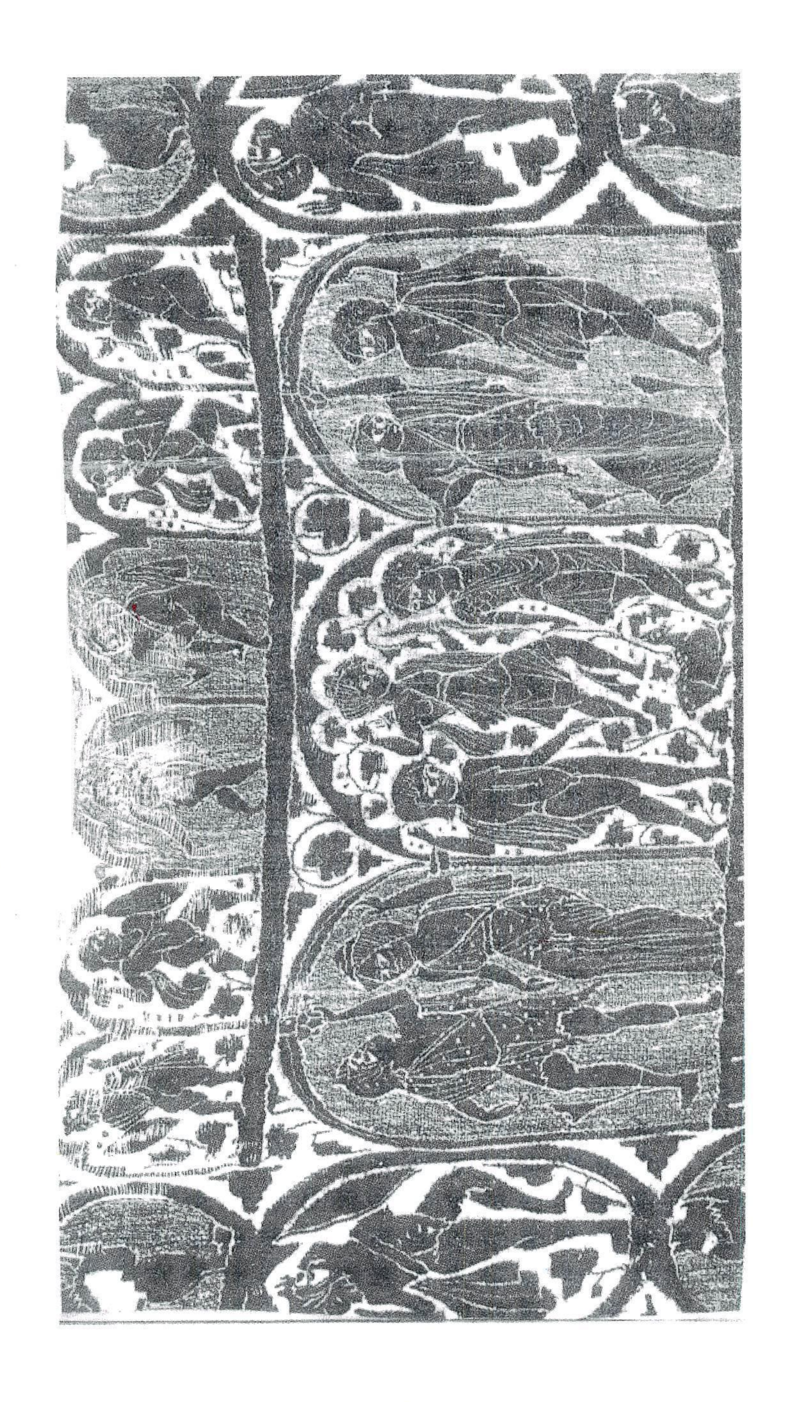
صدر قميص منسوج تابسترى من الصوف - القرن السادس
يحتوى على وجوه أسطورية محاطة بالزهور والنبات لتعطى من
يلبسه الصحة والسعادة والحب



جزء من قميص - تابسترى - أى إضافة نسيج باليد على نسيج بالنول من قماش صوف وبه عناصر نباتية وحيوانية وهندسية القرن التاسع - متحف اللوفر - باريس



قميص مصنوع من الكتان والصوف بطريقة الإضافة (تابسترى) من أخميم القرن السابع الميلادى - متحف اللوفر - باريس، وهو مثال جيد للزخرفة المضافة على النسيج





صورة مرسومة للسيدة ثيدوسيا - وهى تلبس ّزيًا كاملاً غنيًا بالزخارف المنسوجة ومضافة على شكل جامات تحتوى على أشكال هندسية وحيوانية بالإضافة الالتفاف بعباءة بشكل جميل وجديد ومتكامل، بالإضافة إلى أنها تضع غلالة شفافة (طرحة) على رأسها وتزين شعرها باللؤلؤ وتلبس حليًا فى صدرها مع أساور فى يدها - مدينة أنطينوة - القرن السادس الميلادى



قميص من الكتان والصوف القرن الرابع الميلادى - متحف بوشكن موسكو، وهو نموذج ممتاز من حيث التخطيط والموضوع المتكامل فى التناول والزخرفة وفيه أشكال أسطورية داخل ثلاث أقواس فوقها ست أقواس صغيرة تحتوى على استعراضات راقصة يتضح فيها التنوع من حيث رقصة الدرع، والشال، بالإضافة إلى الجامات المحاطة بالتصميم كله من تبادل بين الحيوانات المختلفة التى تتميز بالقوة، والراقصين بالدروع

ثانيًا: أدوات الزينة والتجميل

عند استعراض صورة المرأة مما سجلته الآثار نتبين أن السيدة القبطية كانت تظهر فى كامل هندامها وأناقتها وتعتنى كثيرًا بجمال مظهرها الخارجى وهذا واضح من تمثال نصفى لها يرجع إلى العصر القبطى المبكر (القرن الثالث) وذلك من خلال تصفيف الشعر وتجعيده بطريقة خاصة تلفت الأنظار إلى حيويتها وجمالها مع إظهار القرطين فى أذنيها والخواتم فى أصابعها والقلادة حول العنق ووضع الكحل فى العين وتزجيج الحاجبين واستعمال المساحيق والألوان فى الوجه.

أيضًا صورة لسيدة شابة يظهر أن الرداء الذى تلبسه طويل مع تحديد الوسط بحزام جميل ورسم الرموش وتأكيد العينين بالكحل بالمتحف القبطى – القرن الرابع.



تمثال نصفى من الجص الملون لسيدة فى كامل أناقتها وهندامها - المتحف القبطى

أما أهم الأدوات الخاصة بالزينة عند المرأة فى هذا العصر فهو المرآة، وكانت أغلى ما تمتلكه ولا تخلو مقتنيات سيدة من نساء الطبقة الراقية أو الوسطى من المرآة لأنها كانت وسيلة تستخدمها فى إصلاح وتحسين هندامها ومظهرها من خلال التجميل وخصوصًا أن المرايا الزجاجية ذات الصفائح الفضية لم تكن معروفة إلا فى العصر القبطى.

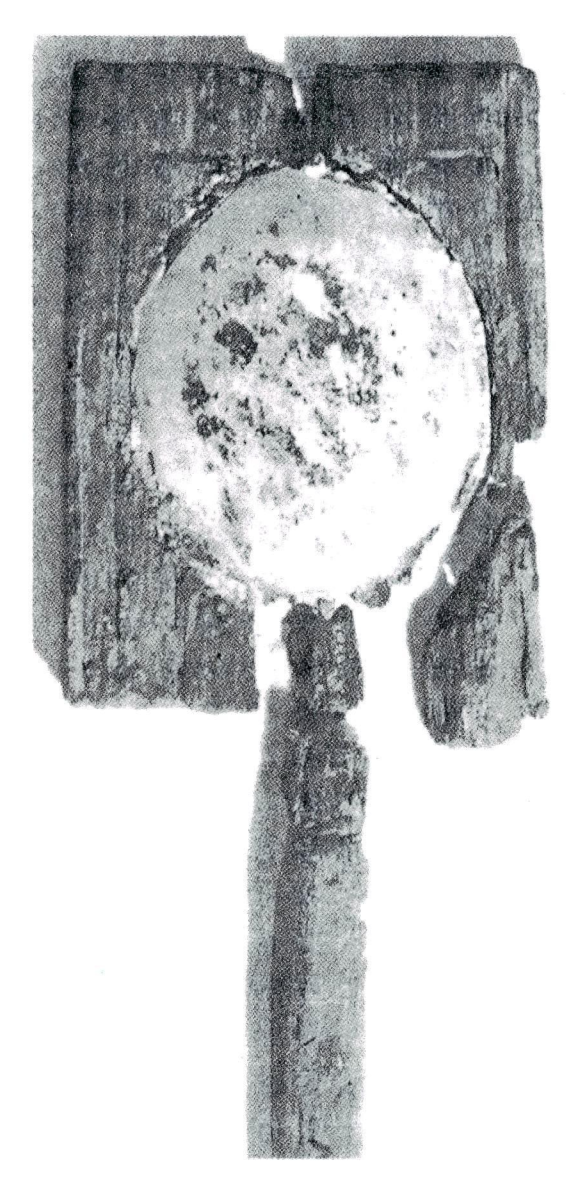
كذلك كانت الأمشاط من الوسائل الضرورية التى تساعد المرأة للحصول على أشكال مميزة عند تصفيفه وتنظيمه وأيضًا تنظيفه لإضفاء المظهر الجذاب عليها وقد وجدت أنواع عديدة وأشكال تمثل بعضها مناظر الطير والحيوان أو زخارف هندسية أو نباتية وأغلبها من الخشب أو العظم أو العاج.



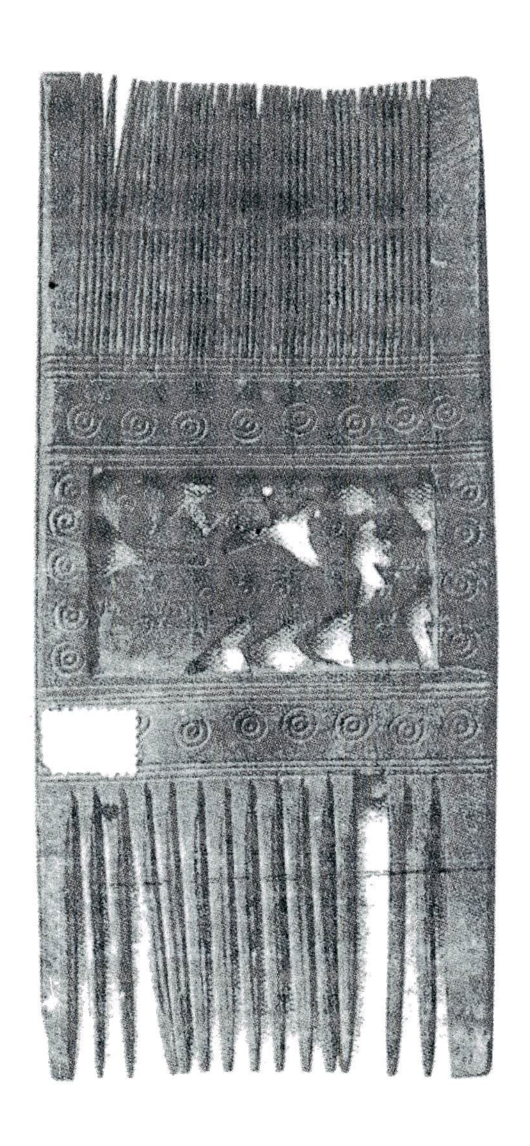
تمثال حجرى لفتاة صغيرة ترتدى ثوبًا من قطعة واحدة دون أكمام وتستخدم حزامًا مجدولاً حول الخصر وتحت الصدر لتحصل على زى جديد ذى طيات. أيضًا التميز فى تسريحة الشعر والتزين بقلادة يتدلى منها صليب ووضع الكحل فى العينين



سيدة نبيلة - يصعب تحديد الزمن الخاص بها - وهى تلبس زيًا كاملاً مزينًا بجامات نسجية مضافة من الصوف يحتوى على زخارف نباتية - مع استخدام حزام تحت الصدر ليعطى شكلاً خارجيًا للزى والالتفاف بشال جميل وتزيين شعرها وأذنيها باللؤلؤ وتزجيج جاجبيها وعينيها.

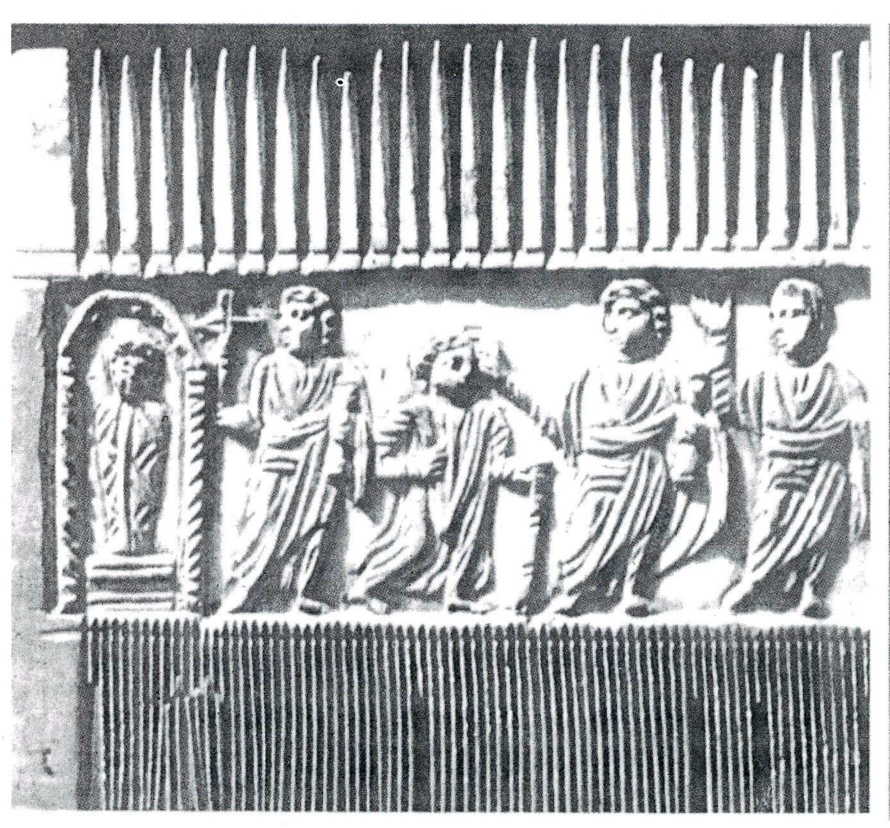


أقدم مرآة من نوعها من الزجاج وهى داخل إطار
خشبى شديد التآكل

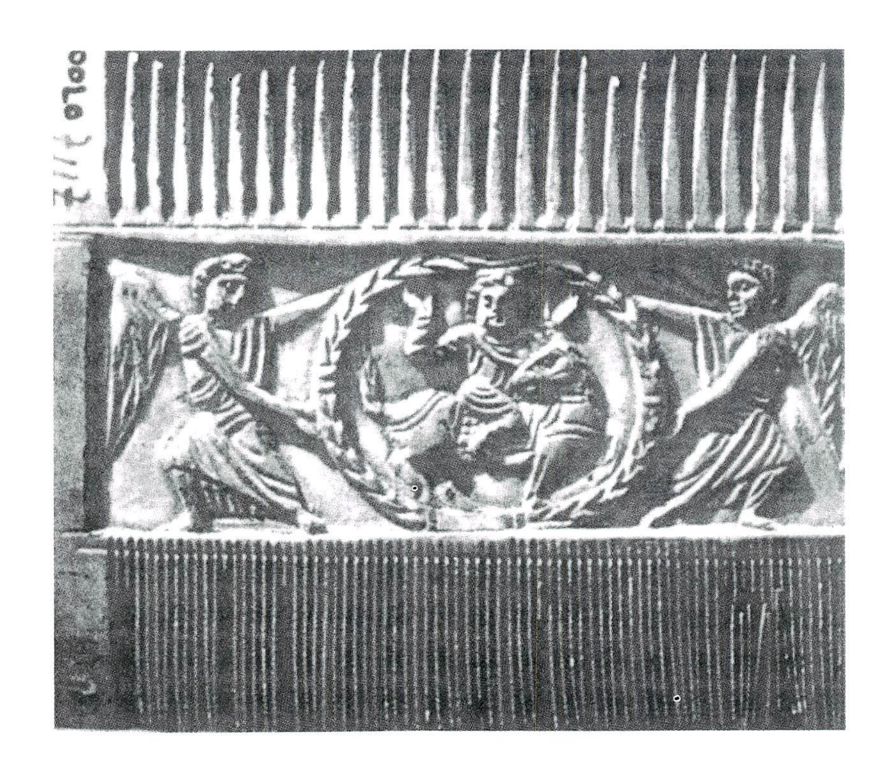


مشط خشبى بوسطه شكل مفرغ لطاووس

المتحف القبطى - القرن السابع



مشط من العاج على أحد جانبيه بالحفر السيد المسيح داخل أكليل من الزهور يحمله ملَكان - وعلى الوجه الآخر معجزة شفاء الأعمى وإقامة لعازر من الأموات (القرن الثامن)



ومن أدوات التجميل أيضًا المكاحل وكانت تصنع من العظام أو العاج أو الخشب أو الزجاج لحفظ الكحل الأسود الذى انتشر استعماله بكثرة فى العصر القبطى بصفة خاصة لتزجيج الحواجب كما كانت تطلى به الأجفان ثم يمتد الطلاء فى خط العين للخارج لتظهر أكثر اتساعًا وتألقًا، ومما ساعد على كثرة استعماله الاعتقاد السائد إلى الآن بأنه ذو خواص شافية لأمراض الأعيُن، وكان يوضع فى العين من خلال المرود أو الأداة التى تسحب الكحل داخل العين،

وقد وُجدت منها مجموعة ذات أشكال عديدة من الخشب الناعم والعاج والأبنوس ذات الرؤوس المنقوشة بتماثيل أو طيور أو أزهار أو رسوم هندسية إلى الآن.

أيضًا استخدام العطور والدهون المختلفة فى ترطيب الجسم وتعطيره من الأشياء التى لا غنى للمرأة عنها منذ أقدم العصور واستُعملت تلك الروائح بكثرة لإضافة البهجة والنشوة للمرأة خصوصًا أن مصر اشتهرت باستخراج أجمل أنواع العطور وأذكاها رائحة وأعظمها قيمة، تلك الشهرة التى ذاعت فى جميع أنحاء العالم القديم.

هذا بجانب براعة المصريين الهائلة فى صناعة الروائح حتى أن نوعًا منها يتكون من أجزاء مختلفة بلغ عددها ستى عشر جزءًا - ولأن القبط ورثوا عنهم تلك الصناعة فقد ابتكروا - أوانى صغيرة وعلب تحفظ فيها تلك العطور والطيب وقد ظهرت منها مجموعة نادرة جميلة الصنع من العاج، العظم أو الخشب وكانت تزين الأوانى برسوم زخرفية ونقوش بارزة دقيقة - وقد وجدت أيضًا ملاعق خاصة من الخشب أو العاج أو العظم كانت تستعمل فى خلط العطور واستخدامها.

ومن وسائل الزينة التى استحوذت على اهتمام النساء الحلى، على اختلاف أنواعها وأشكالها والمواد المصنوعة منها ومنها الأقراط

الذهبية التى شُكّلت على هيئة عنقود من العنب وهو يرمز إلى أهم رموز المسيحيين، والبعض صنع على شكل الهلال وهو ما نشاهده إلى اليوم، ومنها ما هو مرصَّع بفصوص من اللؤلؤ والأماتيست والعقيق وغيرها من الأحجار الثمينة.

أما العقود فهى أنواع كثيرة منها سلاسل ذهبية تزينها حبات اللؤلؤ والأحجار الثمينة، أوْ ما صُنع من القواقع أو قطع العظم أو العاج أو البلور الصخرى أو الخزف الأزرق والأخضر أو من الخرز وقطع الزجاج الملون، ومنها ما صُنع من حبات المرجان والعقيق وهى نفس العقود وأدوات الزينة التى استعملتها المرأة المصرية منذ عهد ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر. كذلك استخدام الأساور لتزيين اليد والمعصم، وكانت تُصنع من الذهب والفضة على شكل ثعبان وهو الطابع المصرى القديم. كذلك عُثر على أساور من النحاس والبرونز والعاج والعظم، وهى تُستخدم لنساء الطبقات المختلفة.

أستُعملت فى الزينة أيضًا الخواتم فى أصابع اليد، ويوجد فى المتحف القبطى بالقاهرة خاتم ذهبى مزين بالمرجان الأحمر وعليه نقش دقيق لحيوان. كما يوجد أيضًا خواتم من البرونز والعاج - كما استخدمت النساء أيضًا خلاخيل ذات أحجام ضخمة من البرونز

والفضة. هذا وقد عُنيت المرأة أيضًا فى ذلك العصر حتى بتجميل أحذيتها إذ عُثر فى إحدى مقابر أخميم على زوجين من الأحذية الجلدية الرقيقة لإحدى السيدات وعليها نقوش زخرفية جميلة بالألوان ومموهة بالذهب، وكان من عادة القبط الموروثة عن الأجداد القدماء دفن الموتى فى أجمل ما كانوا يملكون من الثياب وأثمن الحلى وأدوات الزينة المختلفة، ونظرًا إلى جفاف المناخ فى مصر وإنشاء المقابر فى جهات مرتفعة بعيدة عن الرطوبة فقد عثر المنقبون على كثير من قطع الثياب الفاخرة المزينة بخيوط الذهب أو المطرزة بالقصب والرسوم الجميلة والألوان الرائعة فى حالة جيدة ومجموعة من الحلى وادوات الزينة، التى حظيت باهتمام المرأة فى العصر القبطى، وهو نفس الاهتمام الذى تعلقت به المرأة منذ عصر ما قبل التاريخ وحتى الآن.

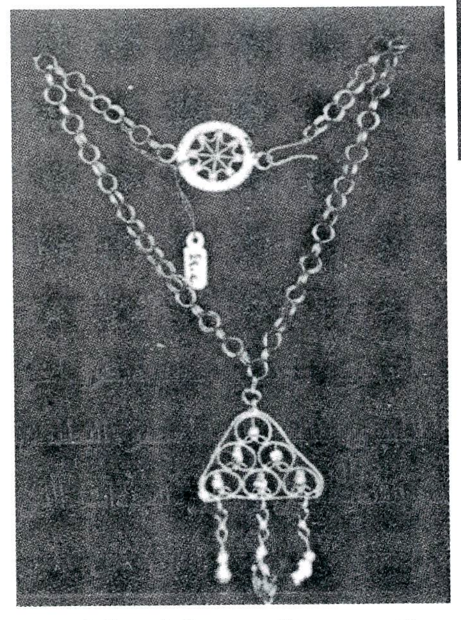


إناء صغير من الخشب لحفظ الدهون والعطور. ويظهر على جزء من سطحه رسوم بارزة لوُرَيدات ونسر يهاجم ثعبانًا.

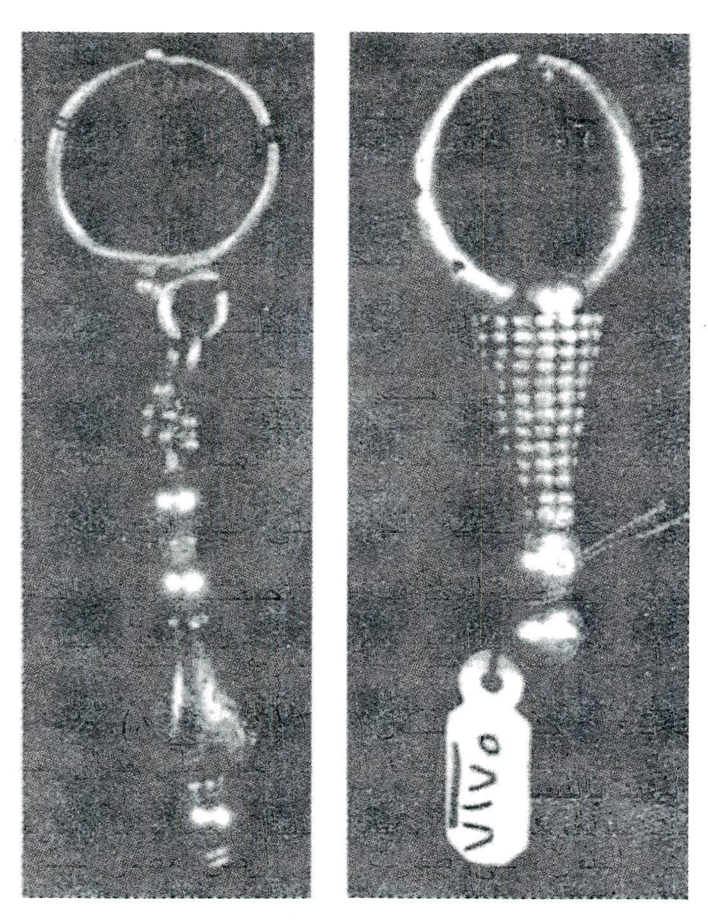
القرن الخامس - المتحف القبطى



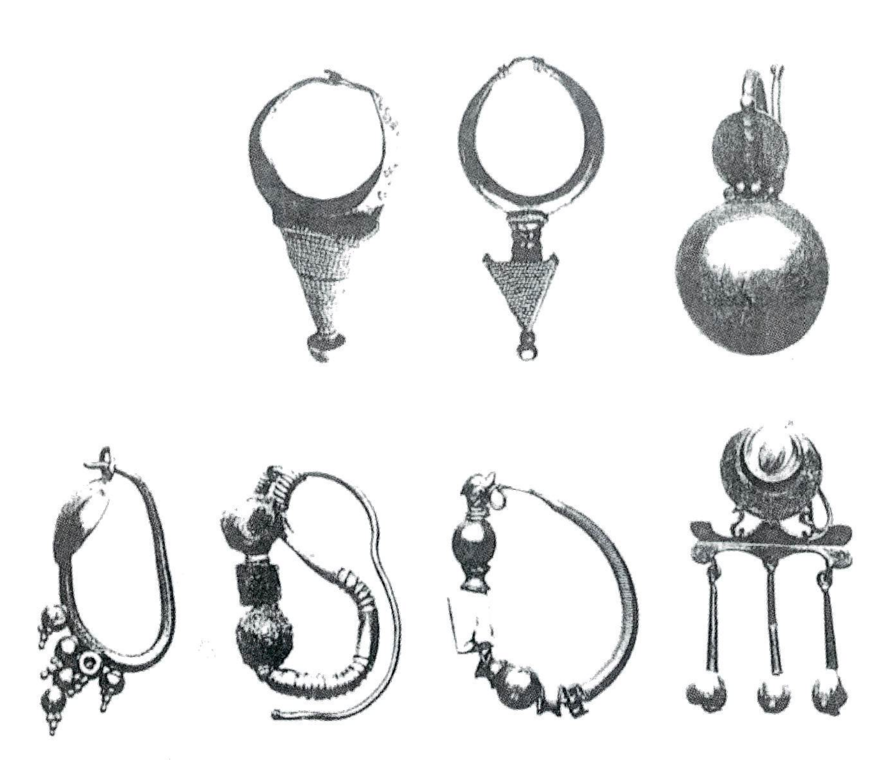
ميدالية عاجية معلقة كدلاية منقوشة
بصورة آدمية بارزة لعلها تمثل آدميًّا
أو قدّيسًا فى حال ابتهال



قلادة جميلة بسلسلة ذهبية ذات
دلاية مرصعة بالأحجار الكريمة
واللؤلؤ



حلقان من الذهب على هيئة عناقيد العنب

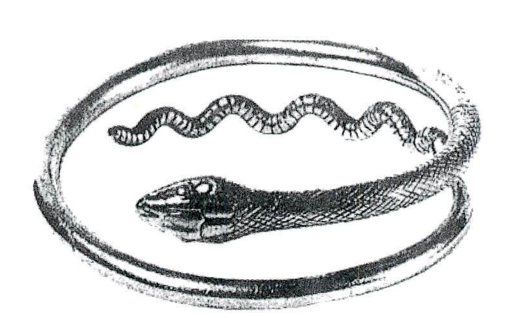


أقراط ذهبية من بلدة فرشوط فى الصعيد وكثير منها تتزين به النساء فى مصر

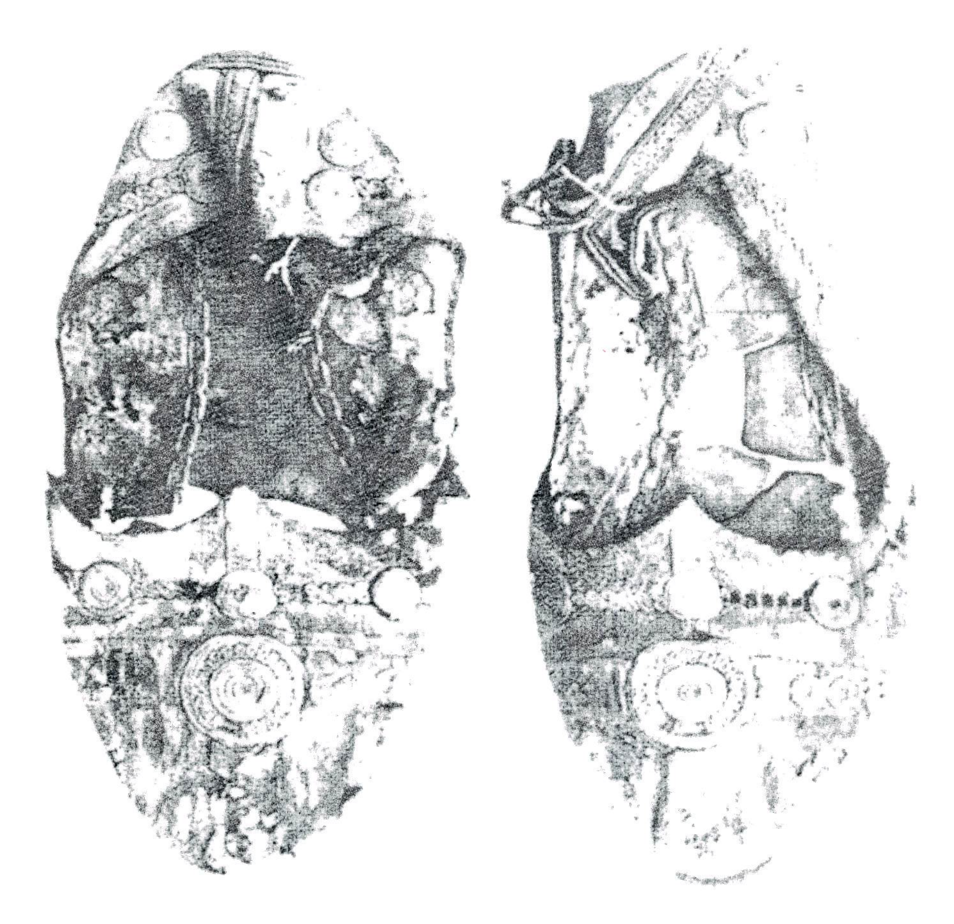
منذ القرن الخامس الميلادى



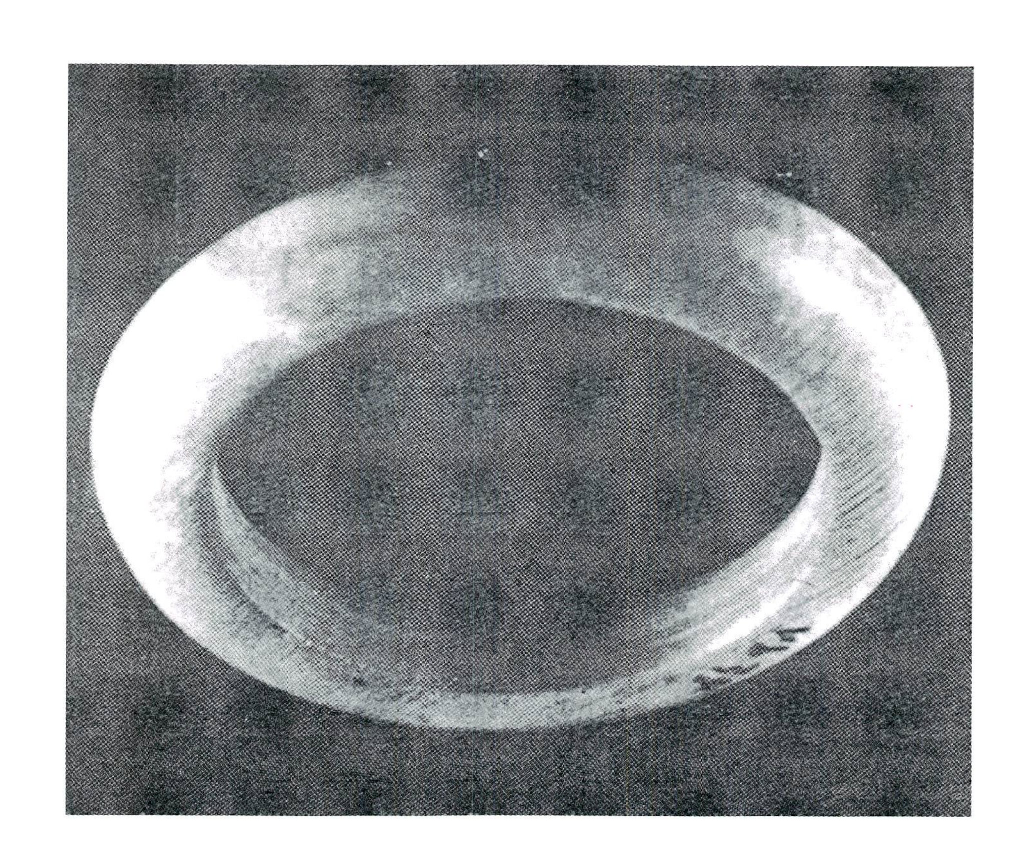
سلسلة ذهبية بوسطها صورة
رأس ميدوسا



حلى ذهبية على هيئة ثعبان
تلبس فى اليد منذ العصور
القديمة وإلى الآن



زوجان من أحذية السيدات انيمتاز بالرقة والدقة الفريدة ومزينان بنقوش جميلة بالألوان ومموهان بالليقة الذهبية - المتحف القبطى



سوار من العاج أو العظم

القرن الرابع - المتحف القبطى



قطعة نسيج متعددة الألوان منسوجة من خيوط الصوف والكتان توضّح طريقة جديدة فى تصفيف الشعر ووضع عصابة بوسطها حلى وقرط فى أذنيها وعلى الرقبة قلادة بدلاية ووشاح على جسمها

القرن السابع - متحف كليفلاند - الولايات المتحدة



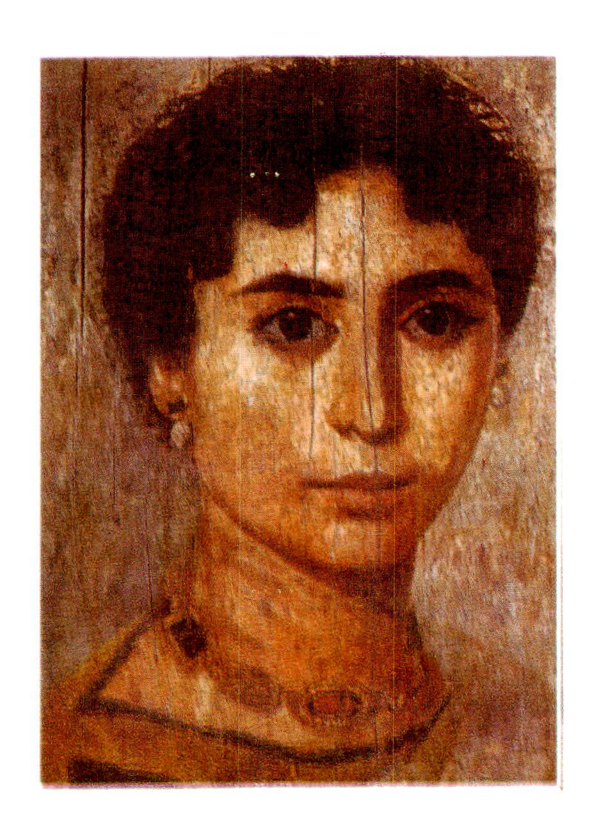
طريقة أخرى لتصفيف الشعر جميلة مع التزين بالزهور وقرط فى أذنيها

على قطعة من النسيج - منسوجة بإضافة كثير من الخيوط الملونة من الكتان والصوف

القرن (٣-٤ الميلادى) - متحف بوشكن - موسكو

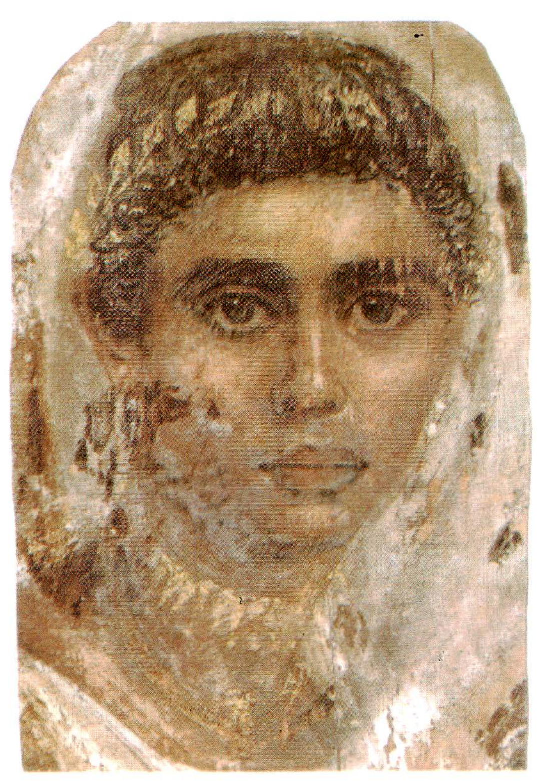


صورة لأمراة ترتدى زيًا مزينًا بجالون على الجانبين المنسوج والمضاف (تابسترنى) من الكتان، الصوف - القرن الرابع الميلادى - وتتزين المرأة الأنيقة بقلادة ذهب كأنها مصممة اليوم، خاتم فى اليد اليمنى وحزام جميل وأقراط وكحل فى الميزة



صورة لسيدة من العصر المتأخر فى مدينة أنطونين القرن الأول الميلادى - وهى لسيدة مصورة بطريقة جميلة وذات حيوية من صور الفيوم (بورترية)

ويتضح فيها الأناقة فى التزين من خلال تصفيف الشعر بطريقة جميلة - أيضًا الأقراط فى الأذن من اللؤلؤ والإيمرود الأخضر مع إطار من الذهب، العقد فى عنقها يظهر مدى دقته واختيار أحجاره وصياغته وكأنه يلبس الآن - كذلك ملبسها والوشاح على كتفها وفتحة الزى المناسبة مع العقد



امرأة من بلدة أنطونين بالقرب من الشيخ عبادة فى الصعيد فى بداية القرن الميلادى الأول - وهى من الوجوه المألوفة ذات النظرة الحنون. والشعر المصفف فى خصلات مجعدة قصيرة وكثيفة مع تجميعه من الخلف ووضع إكليل من أوراق النبات الذهبية فى منتصف الرأس وتزجيج الحواجب بالكحل مع العين. أيضًا تزيين الأذن بقرط من اللؤلؤ والرقبة بعقد ذهب جميل الشكل ثم سلسلة عريضة ليصبح الصدر موشى بالذهب



وجه إمرأة مرسوم بالتمبرا على كتان من القرن الثانى الميلادى وهى من الوجوه الجميلة التى وجدت فى سقارة وهى من الوجوه ذات الصفة الشرقية فهى محاطة بالذهب المحفور بالبارز وتتزين بالحلى فى صدرها فى عدة صفوف ومتنوع من السميك إلى الذى يليه رفيع ثم سميك مرة أخرى ومحلى بالأحجار الكريمة هذا كله يشبه الهالة المحاطة بالآلهة مثل إيزيس خصوصًا رأسها وشعرها المحاط بهذه الهالة الذهبية - ثم الأقراط فى الأذن لتكمل الهالة ثم الإطار الذهب المحيط بالوجه كله. أيضًا تزجيج الحواجب وتكحيل العينين بطريقة معبِّرة ومتفرده وكل هذا جعل الوجه حيًا وبديعًا



نماذج من تسريحات الشعر التى وُجدت فى الشرق عمومًا (الأمبراطورية الرومانية) وبخاصة مصر وذلك من خلال الثلاثة القرون الأولى بعد انتشار المسيحية

المراجع:

١- د. رؤوف حبيب: الزينة والتجميل عند المرأة فى العصر القبطى - مكتبة المحبة.

٢- د. باهر لبيب: الفن القبطى - دار المعارف المصرية ١٩٧٨م.

٣- أ.د/ ثناء عز الدين: تحقيق الأصالة والمعاصرة لطباعة المنسوجات فى زى المرأة المصرية - رسالة دكتوراة فى الفنون التطبيقية - ١٩٩٢م.

٤- وجوه الفيوم: صندوق التنمية الثقافية - المجلس الأعلى للآثار.

٥- سعد الخادم: - تاريخ الأزياء الشعبية فى مصر - دار المعارف - ١٩٥٩م.

مراجع الصور

-أ. د / ثناء عز الدين: مجموعة صور خاصة.

-د. رؤوف حبيب: الزينة والتجميل عند المرأة فى العصر القبطى - ١٩٨٤.

- Marie - Helene. Coptic Fabrics - Adam Biro - 1990. Paris.
- Euphrosyne Doxiadis - The Mysterious Fayoum - Portrairs. Themes & Hudson. 1995.
- The British Museum - Ancient Faces-1997.

الملابس فى العصر القبطى

عزت حبيب صليب

كان للمناخ المصرى أكبر الأثر على ملابس المصريين القدماء، فنظرًا إلى طبيعته التى تتسم بالحرارة، ولارتفاع نسبة الرطوبة، اتجه المصرى إلى لبس ملابس خفيفة رقيقة تعينه على تقبل الجو، وأغلب هذه الملابس صُنعت من الكتان الذى امتاز المصرى القديم فى زراعته، والذى كان الأكثر توفرا، بينما استخدم الصوف والقطن فى عصور لاحقة. وتُظهِر اللوحات، التى ترجع إلى عصر ما قبل الأسرات، الرجال وهم عراة، إلا من حزام حول الوسط، تتدلى منه قطعة قماش تغطى الخصر، أو نقبة بثنيات وشراشيب أو سميكة من مادة نباتية.

زى المرأة:

زى المرأة فى الدولة القديمة والدولة الوسطى ظل كما هو لم يطرأ عليه تغيير، فقد كان رداءًا تقليديًّا مكونًا من ثوب يحدد شكل الجسم يُربط أعلى الكتف بواسطة شريط من نفس لون ونوع قماش الثوب وتثبت حافة الشريط العليا فوق أو تحت الصدر، أما فى فصل الشتاء فكانت النساء يضعن ثيابًا طويلة فضفاضة بأكمام طويلة. وربما غطت أردية المرأة، فى عصور ما قبل الأسرات، جسدها بالكامل. وكان رداء المرأة التقليدى فى الدولة القديمة والدولة الوسطى هو عبارة عن سترة، تشبه ثوبًا حابكًا، تُربَط فى الكتفين بشريطين وتثبت حافتها العليا فوق أو تحت الصدر. وفى الطقس البارد كانت النساء

الثريات يضعن ثيابًا طويلة بأكمام طويلة، وتتدلى تلك الثياب فى ثنايا. وارتدين خلال الاحتفالات شباكًا من خرز خزف القيشانى عبر منتصف السترة.

وكان غطاء الرأس عبارة عن قطعة من قماش الكتان تُجمَع خلف الرأس. وارتدَت النساء بالدولة القديمة إلى جانب النقبة الحلي، مثل العقود والقلائد، وشالاً على الكتفين. وبحلول الدولة الوسطى أصبحت النقبة الرداء اليومى فى عموم القطر، وأحيانًا يعلوها قميص فضفاض، أو سترة.

وبحلول عصر الدولة الحديثة عُرفت أنواع أخرى من الملابس مثل ارتداء سترة أطول تصل إلى الكاحلين وهذه تثبَّت تحت الإبطين، وتمسك بشريط حول الرقبة. وارتدت أخريات نقبة مضفرة، أو نقبة فوقها مئزر ونقبة مضفرة. وكُنَّ يرتدين أيضا عباءة قصيرة دون أكمام، وصنادل مصنوعة من الجلد أو البردى أو سعف النخيل.

وكانت أردية النساء تُصنع من قطعتَى قماش أو أكثر، عادة قماش أبيض وأحيانًا بدرجات من الألوان الخفيفة. وبدأ النساء فى ارتداء ملابس خارجية تمامًا فوق السترة، سواء كانت مستقيمة أو مضفرة، وقد كانت تثبت بدبوس فى شكل زخرفى، فوق الصدر.

ثم أضيفت عباءات فوق الكتف، وارتدى العامة ملابس بسيطة، بينما ارتدت الخادمات فقط نقبة أو مريلة (مئزرًا).

ملابس الطبقة العليا:

تميزت الطبقة العليا فى المجتمع الفرعونى بارتداء الحلىّ والجواهر. فكُنَّ يضعن الأساور فى المعصم والخواتم فى الأصابع والقلائد والعقود التى تتألف من خمسة أو ستة صفوف من حبات الخرز الملون فوق الأعناق، وكدليل على

أهمية المنصب كُنَّ يضعن شالاً على الكتفين.

ملابس الطبقة المتوسطة:

أما غلبية نساء المصريين فكن يرتدين ثيابًا بسيطة ذات ثنيات لها فتحة واسعة عند الرقبة تناسب الجزء الأعلى من الجسم وتتسع عند نهاية الثوب، أما الأكمام فكانت قصيرة وتنتهى بانسياب، وفوق الثوب حزام عريض مصنوع من شال ذى ثنيات من نفس نوع قماش الثوب وينتهى طرفاه على هيئة منشفة مثلثة الشكل، والبعض كُنّ يرتدين ثيابا لا زخرف فيها ذات حمّالات وكانت تمتد بطول الجسم من الصدر إلى أخمص القدم.

ملابس الطبقة العامة:

يظهر من نقوش الآثار ولوحات المعابد أن النساء كُنّ يلبسن ملابس بسيطة وعملية وهى إزار له حزام فى حجم اليد دون حلية أو زركشة، وكانت هناك فى بعض الأحيان كولة تغطى منطقة الصدر.

ملابس الحفلات:

الزى الكامل للحفلات كان يتطلب شعرًا مستعارًا يحيط تماما بالرأس، ومجموعة نفيسة من الإكسسوارت مثل الحلى والعقود والدلايات، وحلى الصدر مزدوجة السلاسل، وأساور للرسغ وللذراع ونعال للقدمين وقد كانت النساء ترتدين شباكًا من خرز خزف القيشانى الملون تلفّ حول الجسم عند منتصف الثوب.

وتطور زى المرأة فى الدولة الحديثة فكانت أردية النساء عبارة عن قميص شفاف جدًا، وفوقه ثوب أبيض شفاف ذو ثنيات مثل ملابس الرجال يُعقد على أيسر الصدر بينما يكشف أيمن الصدر ويمتد مفتوحًا من تحت حزام الوسط حتى القدمين، أما الأكمام فكانت مزركشة بالمخمل وتترك السواعد.

الملابس فى العصر البطلمى:

تأثرت ملابس النساء خلال العصر البطلمى بثياب الفاتحين حيث ارتدت النساء ملابس صُنعت من قطع كبيرة من القماش ذات تجعيدات أو طيات أو ثنايات كثيرة كما تميزت الأكمام بالاتساع واستخدمت المصريات نفس الأسماء التى كانت مستخدمة للأزياء البطلمية مثل الخيتون والهيماتيون (الشملة) والكلاميس.

الملابس فى العصر القبطى:

تزخر به المتاحف فى العالم والمقتنيات الخاصة من منسوجات قبطية عبارة عن أجزاء مختلفة من الملابس، والكامل منها نادر، لا تعطينا فكرة واضحة عما كان عليه شكل هذه الملابس فى زمانها، وتبعًا لذلك فإن تحديد طراز كل عصر يعتمد على الأسلوب الزخرفى لا على قطع أثرية كاملة حيث السبب فى ذلك أن الحفائر التى تمت قديمًا لم تقُم بها هيئات علمية منظمة.

يعتمد وصفنا لقطع الملابس وطريقة لبسها فى مصر، فى القرون المسيحية الأولى، على صور الأشخاص فى الرسوم الجدارية أو على شواهد القبور أو فى الكتب المخطوطة. كذلك بعض المنسوجات مصور عليها أشخاص بملابسهم تساعدنا فى معرفة القطع التى كان يتألف منها الزى قديمًا.

وفى العصر القبطى ارتدى الرجال والنساء سترة، هى عبارة ثوب مستطيل الشكل يشبه القميص، تربط بحزام. وهى مصنوعة من الصوف أو الكتان السادة، وتزخرف بشريط منفرد يمتد إلى مركز الثوب، أو بشريطين رأسيين على الكتفين يتدليان إلى الركبتين أو إلى أسفل الثوب. وكانت الأشرطة تنسج وتلون على نحو معقد.

ملابس الحياة اليومية

القميص tunic:

كان هو الثوب الرئيسى فى العصر القبطى، كما كان سابقًا فى العصر الروماني. كان القميص يُصنَع غالبًا من الكتان وأحيانًا من الصوف واستمر استعماله حتى بعد الفتح العربى بفترة طويلة. كان الشخص يلبس قميصين، يظهر ذلك واضحًا من مناظر الرسوم الجدارية التى تصور أشخاصًا يلبسون قميصًا يظهر تحته قميص آخر.

ظل شكل القميص ثابتًا حتى القرن العاشر يُنسج من قطعة واحدة تبدأ بالأكمام يأخذ شكل حرف {T}، وتُعمل فتحة الرقبة بالقطع فى القماش بدلاً من عمل شرخ فى النسيج في أثناء نسجه وهو فضفاض يصل فى الطول إلى الركبة أو كاحل القدم، يضبط اتساعه عند الخصر حزام عريض. كان القميص فى الغالب عريض الأكتاف ضيق الأكمام. وقد قدم طمسون ديبوراه فى عرضه لمجموعة نسيج متحف بروكلين قمصانًا يتراوح طول الواحد بين ١١٥ سم و١٤٥ سم، وأعطى مقاسات أحد القمصان، الطول ١٤٥ سم × العرض ١٣٢سم، وعرض الزخرف على الأكتاف من بداية الزخرف عند الشريط الطولى الأول حتى الشريط الطولى الآخر ٥٩ سم وعرض الشريط ١٩ سم. وعلق بقوله: ليس بالضرورة أن هذا القميص يعطى حقيقة بنيان صاحبه.

كان القميص يحلى بزخرفة من الأمام والخلف وحول فتحة الرقبة بخيوط صوف ملونة منها اللون البنى الأكور (المائل إلى الأصفرار)، والأزرق المخضر أو الأزرق الغامق مخلوطًا مع خيوط صوف بنفسجى أو قرمزى (المتحف القبطى رقم ٦٦٦٩).

كان القميص يزخرف عادة من الأمام بشريط حول فتحة الرقبة (TRAVERSE BAND) كما ذكرنا، ممتدًا على الأكتاف حتى بداية الأكمام يتدلى منه شريطان (CLAVUS) أشبه بالحمّالات ينتهيان بجامات مستديرة أو مربعة على الصدر (ORBICULA) وجامة مستديرة عند الركبتين من الأمام والخلف.

امتد هذان الشريطان (CLAVI) بطول الثوب حتى نهايته فى نهاية القرن الخامس. كان يزين الأكمام شريطان بعرض الكم قرب الحافة.

هذه الأشرطة كانت تنفذ في أثناء نسج القماش بخيوط الصوف على خلفية كتان وأحيانًا كلها من الصوف، وهى تمكننا من خلال الزخرفة الممثلة عليها من تأريخ مثل هذه القمصان.

فى العصور المتأخرة ظهر إضافة أشرطة حول الرقبة وعلى طول حافة القميص ربما انتزعت من قمصان قديمة بدلاً من نسجها في أثناء نسج قماش القميص قد يعود ذلك إلى أسباب اقتصادية. هذه القمصان المزركشة كان يرتديها الرجال والنساء والأطفال على حد سواء

الدلماسيا DALMATIC:

يتضح من تسميتها أنها قطعة غير محلية نسبة إلى DALMATIA (إحدى ولايات الامبراطورية الرومانية، تقع على بحر الأدرياتك)، وهى عبارة عن عباءة طويلة بيضاء تصل حتى القدمين ذات أكمام طويلة، أكثر اتساعا من القميص. تزين الدلماسيا بأشرطة على الأكتاف، لونها قرمزى يميل إلى الأحمرار وتنزل الأشرطة من عند فتحة الرقبة إلى أسفل على طول الجانبين وتُلبس دون حزام يضبط اتساعها.

وتتساءل الباحثة دومنيك فستر: {هل هذه الدلماسيا واردة من الخارج أم الدلماسيا القبطية تقليدًا للرومانية؟ هل وجودها مرتبط بوجود اليونانيين والرومان المقيمين بأخميم، بحكم أن أخميم كانت مركزًا لنسيج القباطى أم أن الأقباط كانوا يرتدونها بالمثل؟}.

الغباءة pollium:

رداء خارجى يُلبس فوق القميص (tuni) وكان من القطع التى لم تلاقِ استحسانًا كبيرًا بين الأقباط حتى العصر الإسلامى إذ كانوا يفضلون الشال العريض.

بدأ يشيع لبس العباءة فى القرن الثامن حتى إنه بحلول القرن العاشر عمّ استخدامها إلى الحد الذى نافس استعمال الشال فبدأ فى الاختفاء.

ولم تكن العباءة تُلبس مع الشال فى وقت واحد وكانت تُصنع من الكتان والصوف.

للعباءة نموذجان: الأول -وهو الأكثر شيوعًا- عبارة عن قطعة نسيج مستطيلة دون أكمام، عريضة بحيث تكفى لتغطية الأذرع حتى الرسغ نحو ١١٥ سم × ١٥٠ سم، وتصل فى الطول حتى الركبة. تقطع فتحة الرقبة فى النسيج في أثناء نسجها على النول (انظر شاهد قبر المتحف القبطى بالقاهرة رقم ٨٦١٦).

الثانية: أطول من السابقة ولها أكمام تنسج في أثناء نسج العباءة على النول كقطعة واحدة.

أحيانًا يضاف إلى العباءة قلنسوة عبارة عن قطعة نسيج مستطيلة طُويت نصفين يتم تثبيتها حول فتحة الرقبة.

زخرفة العباءة تمامًا كما فى القميص: تشمل شريطًا ممتدًا على الأكتاف حتى بداية الكم، أشرطة رأسية من الأمام والخلف أو كنار يسير على حافة مستديرة (orbicular) عند الركبة فى الأمام والخلف أو كنار يسير على حافة الرداء ويرتفع فى زاوية قائمة على الجانبين، وكذلك شريط على الكم قرب الحافة.

هناك شكل آخر عبارة عن قطعة نسيج عريضة يكفى طولها أن يلف حول الجسم بأن تلقى على الأكتاف وتنسدل إلى الأمام على الكتف اليمنى بحيث يغطى جزء منها الكتف اليسرى ثم يلقى هذا الجزء على الذراع اليسرى مارًا من الخلف، ولون هذه العباءة الأصفر أو البنى المائل إلى الأحمرار وتزين بجامات صغيرة.

وُجد فى رسوم الفريسك نساء يلبسن العباءة وقد اتبعن فى ارتدائها طرقًا عده، إذ قد تغطى الرأس وقد لا تغطيه أحيانًا.

الشال:

يبدو أن كان له أشكالاً كثيرة، لكن الشكل الذى كثيرًا ما تكرر تصويره فى الرسوم على الفريسك عبارة عن قطع نسيج مستطيلة الشكل يلفها الرجال حول الأكتاف وتحيط بالصدر حتى قرب الخصر مع ترك إحدى الأذرع حرة الحركة، هذه الشيلان جميعها فى مقاسات واحدة ملزمة بعضها مقاسات صغيرة أو متوسطة الطول تلبسها النساء تغطى بها رؤوسهن ويتقاطع الجانبان أمام الصدر ويطرحان لينسدلا خلف الأكتاف أو يربط الجانبان فى عقده أمام الصدر (متحف قبطى رقم ٨٠١٨).

الكوفية:

كان الرجال والسيدات يرتدون كوفيات من قماش طويل ضيق ينتهى

غالبًا بفرنشة تلف حول الرقبة وتترك منسدلة على الأكتاف أو تلف أحيانًا بنفس الطريقة التى يرتدون بها الشال (المتحف القبطى رقم ١٨٧٤).

على الرغم من العثور على العديد من هذه الكوفيات مصنوعة من الصوف السادة، فإن الأغلبية تحمل زخارف قرب الطرفين تتضمن أشرطة بسيطة أو مربعات أو دوائر أو نجومًا أو ورديات نُفّذت على النول في أثناء نسج الكوفية بطريقة القباطي، بعضها غطى المساحة كلها بزخارف تصور مناظر حيوانات جوالة أو وحدات هندسية ونباتية مع تنوع بارع لدرجات اللون فى الموتيف الواحد رغم تنفيذ بعضها بأقل مهارة.

ذكر كندريك أنه عثر على كوفية ترجع إلى القرن ٤-٥م، من الكتان الأبيض منسوجة نسيجًا وبريًّا محلاة بزخارف من خيوط الصوف الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر.

ثانيًا: ملابس داخلية

١- قميص داخلى

وجد الأثريون فى مقابر النساء بسقارة والشيخ عباده بعض القمصان الشفافة من قماش منسوج نسجًا خفيفًا كانت تلبس تحت القمصان السميكة وهى تختلف فى شكلها وقوام زخرفتها عن القميص الخارجى.

تتميز فى زخرفتها بسلسلة من الأزهار أو الوريدات منثورة حول حافة الكم أو على الأكتاف وعلى الصدر وعند الركبتين وأحيانًا تزخرف هذه القمصان بمثلثات كبيرة، داخلها زخارف، منثورة حول فتحة الرقبة أو أسفل قرب حافة القميص.

٢ - غطاء الحقوين

من القطع الداخلية وهو جزء من قماش كان إما مستطيلا وإما مثلث

الشكل، وكان يشد على منطقة الحقوين كما يتضح من منظر السيدة الممثلة على شاهد قبر برقم ٨٦٩٥ ويجدر بنا هنا أن نذكر أنه إذا سلمنا جدلاً أن عادتنا فى الملبس هى استمرارية لما كان يرتديه أجدادنا الفراعنة فإنه قد أشير فى دليل المتحف المصري: "موجز فى وصف الآثار الهامة".

٣ - غطاء الصدر

ذكرت دومينيك فستر فى الموسوعة القبطية أن النساء كن يلبسن قطعة قماش كتان حابكة للثدى.

٤ - السراوعل

إما قصير وإما طويل مثل البنطلون، ويدكك فى نهاية الأرجل بشريط لتضيق الفتحة كما يتضح من جزء من إفريز بالمتحف القبطى بالقاهرة برقم ٨٨٠٨ عليه منظر لشخص يرتدى سراويل يطل من تحت الرداء يرجع إلى القرن السادس الميلادى.

ثالثًا: أغطية الرأس:

تَعوّد نساء الأقباط تغطية رؤوسهن عملاً بما أوصى به بولس الرسول فى رسالته الأولى إلى آهل كورنثوس (١ كو ١١: ٥-١٣) ولهذا نجدها فى الرسوم وشواهد القبور مصورة بغطاء رأس، تلف رأسها وكتفيها بشال أو طرحة. وتعددت أشكال أغطية الرأس فاشتملت على:

١- بونيه

تُصنع عادة من عدة أجزاء من نسيج كتانى سميك أو رقيق جيد الصنع متصلة معًا بالخياطة بمهارة وتحلى بأشرطة ملونة مضفرة معًا أو تزين بصوف ملون أو وحدات زخرفية منسوجة بطريقة القباطى صُنعت خصيصًا أو منزوعة من قماش قديم.

كان البونيه يُصنع فى القرن العاشر وما بعده من الحرير متعدد الألوان لسيدات الطبقة الراقية فى المجتمع.

٢- شبكة الشعر

تُصنع من نسيج من خيوط الكتان غير المبيض أو الصوف الملون نسيج يشبه الدانتيل، تأخذ شكلاً مخروطيًا وتلبس تحت البونيه. وجد منها جاييت فى حفائره وكذلك بترى فى حفائره فى هوارة بالفيوم فى قبر يرجع إلى القرن الرابع الميلادى شبكة من خيوط صوف قرمزى.

٣- عصبة الرأس

فكرة العصبة ترجع إلى زمن قديم -منذ العصر الفرعونى واستمر استعمالها حتى العصر القبطى- توضحها الرسوم الجدارية والأيقونات حيث تصور نساء يلبسن عصبة سميكة تحيط بالرأس وتعقد عن مؤخرة العنق أو تحت الزقن.

بعض العصابات تتألف من خصلات من خيوط صوف متعددة الألوان ممتدة على هيئة شريط قصير، البعض الآخر من خيوط كتان إما منسوجة نسيجًا يشبه الدانتيل وإما مصنوعة من قصاصات قماش سميك متعدد الألوان متصلة معًا بالخياطة مكونة شريطًا بديعًا.كانت العصابات تُلبس إما فوق شبكة الشعر وإما على الجبهة لتجميلها.

٤- الطرحة

أعطى كندريك فى كتالوج المنسوجات القبطية، الجزء الثانى، مثالاً لطرحة سوداء من الكتان منسوجة بطريقة غير مدكوكة مقسمة أقسام بخطوط منسوجة بخيط حرير أصفر فاتح داخلها وحدات هندسية بين خطين رفيعين، على الطرحة نص باللغة القبطية -أغلب حروفه مفقودة- منفَّذ بخيوط حرير.

النص يجزئه ثلاثة أقراص صغيرة مطرزة بصوف أحمر وخيوط حرير أصفر.

رابعًا: كماليات:

١- الأحزمة

كانت الأحزمة تُلبس بغرض ضبط خصور القمصان الفضفاضة وهو إما جالون قماش محلًى بزخارف وإما حزام بسيط مضفور من لونين من الخيوط.

توجد كذلك أحزمة من الجلد، ويقتنى المتحف القبطى العديد منها نذكر على ثبيل المثال حزام من الجلد لونه أحمر داكن عليه خياطة بسير جلد رفيع باللون الأسود (متحف قبطى رقم ١٢٥١).

٢- القفازات

هى جزء من الملابس التى كانت مستخدمة فى العصر القبطى وبخاصة فى ملابس الموتى حيث كانت جزءًا أساسيًا من ملابس التكفين فى العصر القبطى وقد ذُكر فى دليل آثار المتحف المصري موجز فى وصف الآثار الهامة، صفحة ٢٩٢، {قفاز كبير مصنوع من القماش المطرز ينتهى بإصبعين فقط}.

٣- الجوارب

كانت تُصنع بغرز مثل غرز التريكو من خيوط الصوف وكانت فى شكلها غير ما نألفه اليوم، تشكل بحيث تفصل الإصبع الكبرى عن باقى أصابع القدم دون تحديد لبقية الأصابع، كانت الجوارب من ألوان مختلفة وكان يزين بعضها بأشرطة. هذه الجوارب كانت شائعة للصغار والكبار.

٤- حقائب اليد

كانت السيدات تحملن حقائب يد صغيرة تتسع قليلاً عند القاعدة. كانت

تُصنع من خيوط الصوف متعدد الألوان أو كتان غير مبيض وقوام زخرفتها وحدات هندسية.

اكتشف جايت بعض منها منسوج نسيج يشبه الدانتيل فى حفائره فى الشيخ عباده.يوجد بالمتحف القبطى شاهد قبر عليه منظر سيده تمسك فى يدها حقيبة (متحف قبطى رقم ٨٧٠٥).

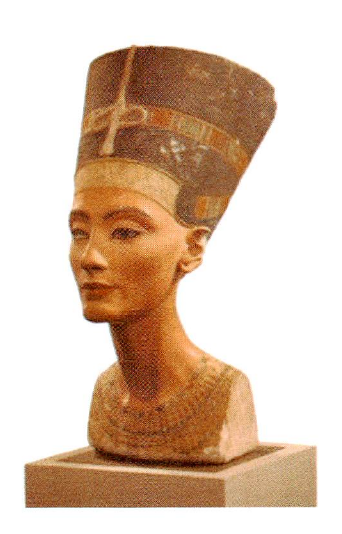
خامسا: الصندل:

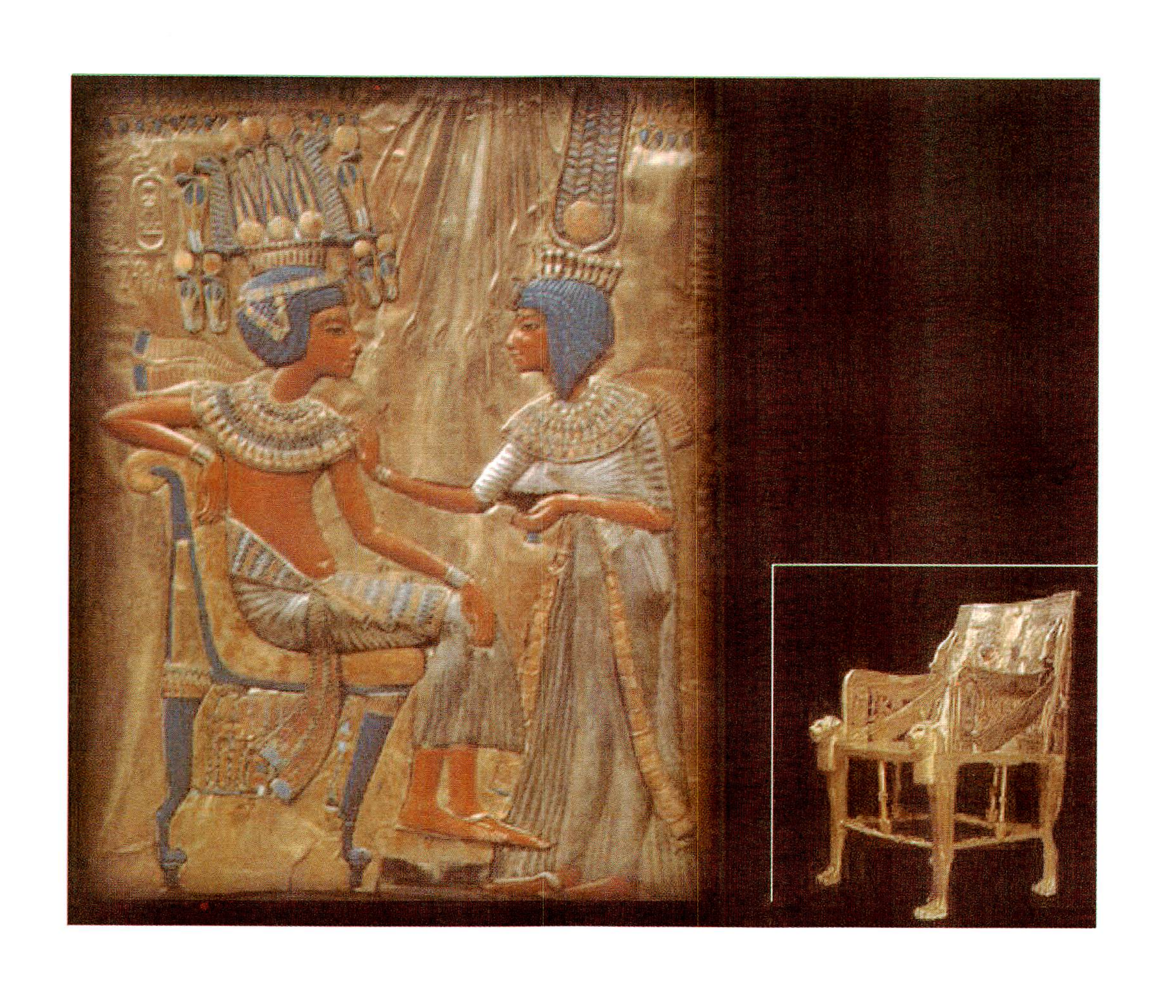
لبس الصندل عادة قديمة منذ قدماء المصريين واستمر استعماله فى العصر القبطى، وهو مصنوع من الجلد، يخرج من النعل سير جلدى على شكل عروة يفصل الإصبع الكبيرة عن باقى أصابع القدم يتقابل معه سيران آخران للشد على القدم وأحيانًا يمر سير آخر خلف الكاحل. هناك طراز آخر يتخذ نفس الشكل نعله مصنوع من الليف المضفور لكنه مغطى بخيوط كتان (متحف قبطى رقم ٤٩٧٤) على مثال الصندل السابق وجد صندلاً مصنوعًا نعله من الليف المضفور مغطى بطبقة من سعف النخيل المجدول ويمسك الطبقتين إطار من ليف مضفور (متحف قبطى رقم ٤٩٧٨).

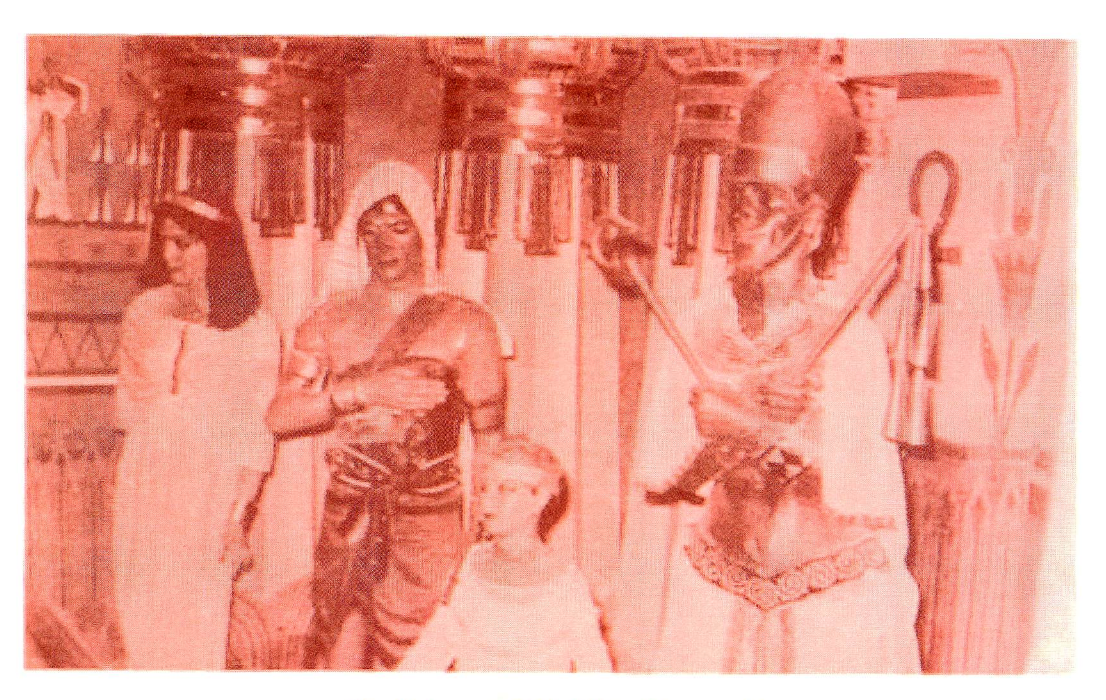
سادسًا: الحذاء

شاع استعماله فى العصر القبطى. كان نعل الحذاء يُصنع من عدة طبقات من الجلد، أما وجه الحذاء فمصنوع من قطعة واحدة أو قطعتين وكان الجزء الخاص بكاحل القدم يقوى بقطعة جلد نصف دائرية. الجزء الأمامى من الحذاء إما مدبب وإما مستدير، وكان الحذاء برقبة أو دون رقبة (انظر شاهد قبر رقم ٨٦٩٥). قلما تلف سيور حول الساق. لون الجلد أحمر أو أسود يزين الحذاء إما بالتذهيب حول الحافة وإما بتذهيب دوائر صغيرة منثورة على

الحذاء، وإما تثبيت ورده صغيرة من الجلد بلون آخر فى منتصف الجزء الأمامى أو خياطة سير جلدى رفيع حول حافة الحذاء

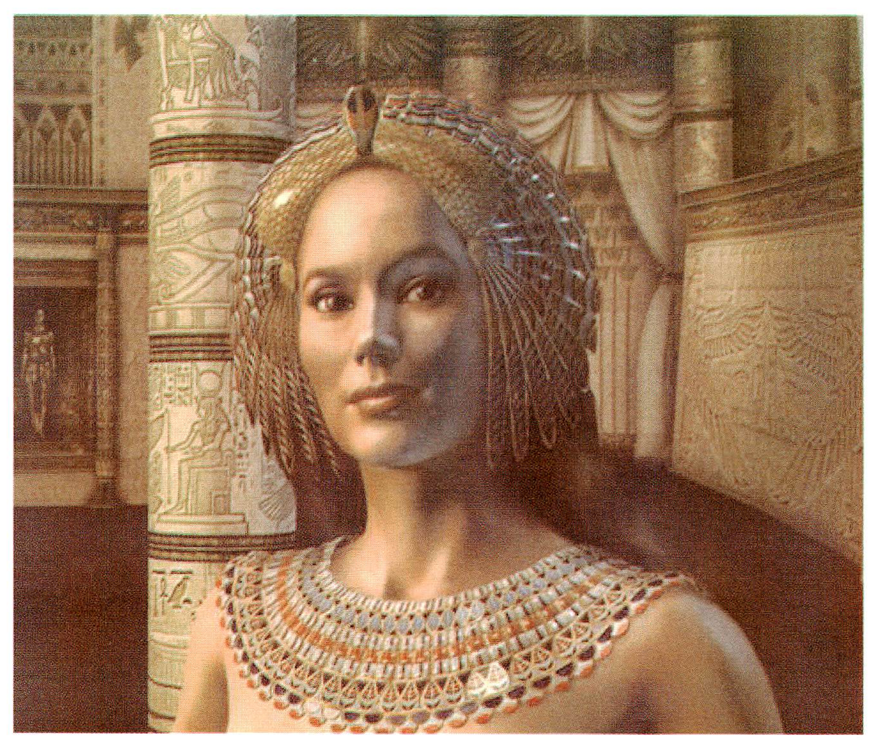


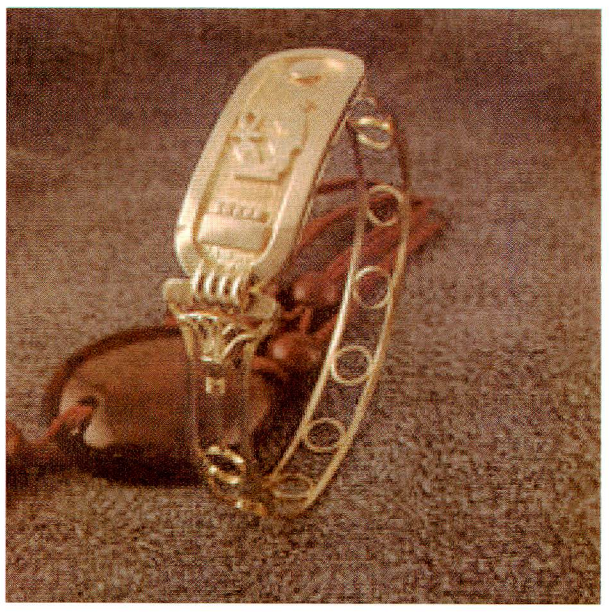




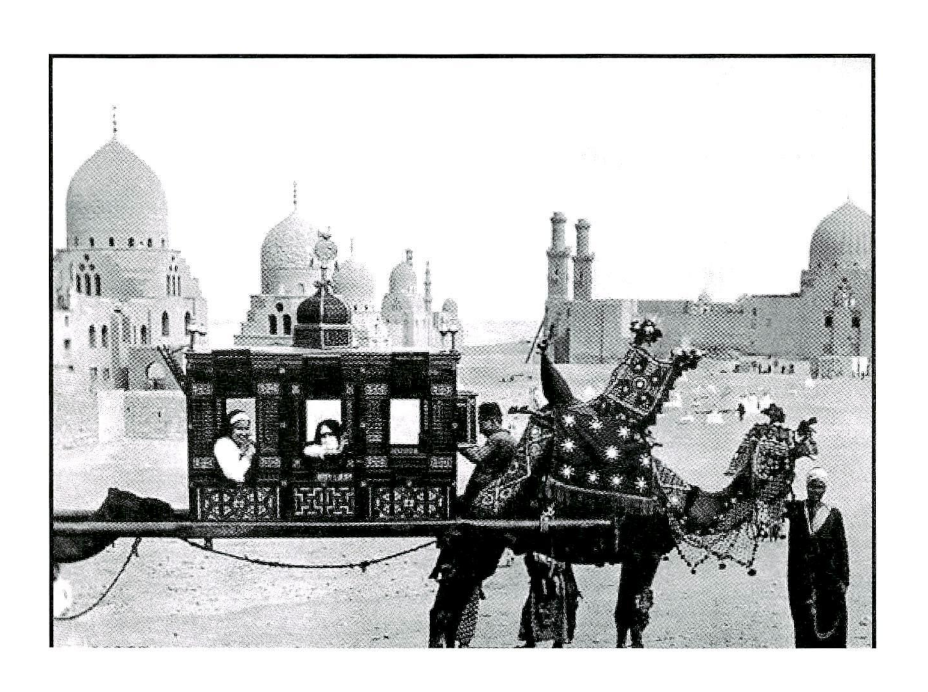
Ain-Helwan: 1934, "Wax Museum"
"Museo delle Cere"
عين حلوان : ١٩٣٤، متحف الشمع















المراجع

- إحسان محمود إبراهيم (دراسات فى تصميمات الزخارف المضافة للأزياء).
- موسوعة من تاريخ القبط المجلد ٣ الملابس القبطية ٢٠٠٢م.
- محمد أمين يوسف (تطور شكل الملابس عبر العصور) القاهرة – ٢٠٠٠م.
- محاسن عبد المطلب (المرأة والملابس أيام الحملة الفرنسية)، رسالة ماجستير – المعهد العالى للاقتصاد المنزلى – ١٩٧٢م.
- موسوعة وصف مصر – الجزء الرابع (الزراعة والصناعة فى مصر)، تأليف علماء الحملة الفرنسية – ترجمة زهير الشايب – الجزء الرابع – الهيئه العامة للكتاب – القاهرة – ٢٠٠٢م
- نوال أحمد ابو السعد (تطور كلف أزياء النساء وأثرها فى تصميم الملابس) رسالة دكتوراة – كلية الاقتصاد المنزلى – جامعة حلوان – ١٩٨١م
- ناديه محمود خليل (دراسة أثر مكملات الزينة على الأزياء فى العصر الإسلامى) رسالة ماجستير – كلية الاقتصاد المنزلى – جامعة حلوان – ١٩٨٢م

- Hishmat Messiha: A New Periodization in The History of Coptic Art"،
- Giads windsor., "Embroiedcry and needle work ".. London, 1995

المرأة فى أمثالنا الشعبية

حاتم مرسى

مقدمة

التراث بحر ليس له قرار، عميق، وبه الكثير من الكنوز والنفائس، هو ميراثنا عن الأباء وجدود الجدود، يجب أن نفتح هذا البحر ونخرج تلك الكنوز حتى نواصل حياة هذا البحر ونفتح له الروافد حتى لا يتحول إلى بحر ميت مالح لا تجدد لمياهه.

ولقد أخرج من هذا البحر كنز يسمى الأمثال الشعبية، التى وصلت فى بعض المراجع إلى عشرة آلاف السنين وملايين التجارب تم تلخصيها فى علاقات موزونة ومقفاة دقيقة مثل حد السكين قريبة الوصول إلى المعنى كطلقة البندقيه، ولقد أخذت قطعة من جواهر هذا الكنز، قطعة واحدة، وهى بعض الأمثال التى تتكلم عن المرأة، وأمثالنا الشعبية دائمًا تعتبر المرأة هى الزوجة والحبيبة، وأعرض فى ما يلى نماذج من تلك الأمثال، ولن أعلق كثيرا عليها لأنها تشرح نفسها بوضوح تام.

١) علاقه الرجل والمرأة

أهم علاقة إنسانية حياتية نظمتها الأديان وباركها المجتمع عندما يكون زواج وتكوين أسرة ووضع الأمثال لها التى تحميها وتقوّيها وتزيد المودة والرحمة بين أطرافها، وأول مثال أذكره هنا عن أهمية اهتمام الرجل بزوجته:

- **البس ما يعجب مراتك ولبّس مراتك ما يعجب الناس.**
- **جهنم جوزى ولا جنه أبويا.**

هذا المثل يقال فى عظمة الاهتمام بالأسرة والزوج وكيف أن الخلافات التى تظهر بين الزوجين لا تجعل الزوجة تتخلى عن أسرتها.

- **لا احبك ولا اقدر على بعدك.**

يلخص هذا المثل الكثير من العلاقات التى تظهر بعد الزواج خصوصًا التقليدى ولكن التمسك باستمرار الزواج أهم من الحب.

- **الْمَرَة الطهَاية تكفى الفرح بوزَّة.**

يعبّر هذا المثل عن أهمية الاهتمام بحسن التدبير عن الزوجة، فهى تستطيع أن تقيم وليمة الفرح بوزّة واحدة وهو طبعًا مبالغة لإظهار القدرة على الاقتصاد والتدبير.

- **المرأة المفرطة على قطة مسلطة.**

وهذا عكس السابق تمامًا حيث يوضح أن الزوجة المهملة غير المدبرة لحالها كأنها قطة مسلطة عليها تعبث فى كل شى وتفسده.

- **يحرم على بيت أهليه أحسن يقولوا العاوزة جاية.**

يوضح هذا المثل كيف أن الزوجة الصالحه لاتشتكى لأهلها من ضيق ذات اليد والعوز حتى إنها تمتنع عن زيارة أهلها خشية أن يظنوا أنها تطلب المساعدة.

- **قفطانه وجبته تغنى عن خضاره ولحمته.**

أى أن حسن معاملة الزوج واهتمامه بنفسه وبها أهم من أن يوفر لها الخضراوات واللحم مع الإهمال والجفاء ومعنى المثل أن الرجل إن اهتم بنفسه ومظهره نال إعجاب زوجته ولكن إن اهتم بزوجته أيضًا وحسن مظهرها نال إعجاب الناس جميعًا.

- **اللى يقول لمراته يا عوره تلعب بها الناس الكورة.**
- **اللى يقول لمراته يا هانم يقابلوها على السلالم.**

المثلان السابقان يدلان على أن معاملة الزوج لزوجته تنعكس على معاملة الناس لها ولهذا يجب أن يعاملها بصورة لائقة حتى يكسبها احترام الآخرين وهذا مثال جيد على ضرورة الاحترام المتبادل بين الزوج وزوجته.

- **إن كان الرجل بحر المرأة جسر.**

يصف هذا المثل العلاقة بين الزوج والزوجة، فإذا كان الرجل بحرًا، وهنا المعنى بحر فى ثورته وكذلك بحر فى خيره، فإن الزوجة هى جسر الأمان (الجسر هنا ليس الكوبرى ولكن حافة النهر التى تحمى من الفيضان)، وللمحافظه على الزوج وعلى ماله وحمايته من ثوراته وغضبه.

- **إن كان الراجل غول ما يكلش مراته.**

هنا نجد أن القوة والشراسة التى تكون فى بعض الرجال لا تمتد إلى زوجتهم فإن كان وحشًا آكلاً للبشر لن يضرَّ زوجته بل يكون معها رحيمًا وطيبًا.

- **الراجل ومراته زى القبر فى أفعاله.**

يضرب هذا المثل فى ضرورة كتمان العلاقة الزوجية وما يدور بين الرجل وزوجته يكون مغلقًا عليهما كما يُغلَق القبر لا يبيح أسراره لأحد وهذا من أسس العلاقات الزوجية، وينبه إلى آفة تفسد الكثير من الأسر وتدمرها.

٢) الجمال والتزين عد المرأة.

- **اللى ما يغليها جلدها ما يغليها ولدها**

يطرح التراث الشعبى شكل إهمال الزوجة لنفسها فى المنزل وللزوج حيث

إن الزوجة التى لا تهتم بنفسها لن تكون غالية عند زوجها مهما أنجبت له من أولاد يحبهم الزوج.

- **إيش تعمل الماشطة فى الوش العكر.**

مثال على أن جمال الروح والقلب أهم من جمال الوجه عند المرأة مهما تزينت أو غيرت من الصور، وظل القلب والنفس سيئين، فلن تكون جميلة مع زوجها أو من تعيش معهم.

- **أتغندرى وقولى مقدرى**

نتعرض هنا للمرأة غير الملتزمة والمتبرجة، فعندما يعتب عليها الناس تقول: هذا قدرى ولا أستطيع التغيير.

- **ماذا عليكى يا مَرَة إلا المجرجر من ورا؟**

اعترض الموروث الشعبى على تبرج المرأة وعدم احترامها لتقاليد المجتمع وألمح إلى عدم المبالغة فى التزين أو الملابس الفاضحة.

٣) الأمثلة التى تندد بتعدد الزيجات

- **ادّينى حيّة لما أشوف اللى جايّة.**

وهو قول تقوله الزوجة الأولى للزوج حيث النساء متشابهات ولا داعى للزواج مرة ثانية.

- **اللى يتجوز اتنين يا قادر يا فاجر.**

هذا المثل يقال من شأن الرجل الذى يعدد زوجاته ويصفه بصفات غير حميدة، وهو بذلك يحث على عدم تعدد الزوجات.

- **إن طار ما طار يفضل منه قنطار.**

يُذكر هذا المثل للزوج الذى طال زواجه ويرغب فى زواج أخرى ويذكره

أن الزوجة الجميلة الصالحة تظل كذلك وإن طال بها العمر وتقدم فهى تظل محافظة على جمالها.

- **بنت الأكابر غالية ولو تكون جارية.**

يدلك هذا المثل على ضرورة البحث عن أصل الزوجة وعدم التقليل من قيمتها ولو كانت جارية تُشترى، ولكن أصلها طيب.

٤) نصائح تخص المرأة

- **عايبة بتعلم فى خايبة قال للاتنين نايبة.**

يعرض المثل كيف أن الجاهلة تنقل جهلها إلى غيرها فتسوء الأمور أكثر ويدعو عليهما المثل أن تذهبا إلى غير رجعة.

- **رايحة فين يا هبلة؟ رايحة أعدل المايلة.**

وهو يُضرب للجاهلة التى تدّعى الحكمة والمعرفة فتزيد الأمور ضررًا.

- **قال يا حما ماكنتيش كنه قالت كنت ونسيت.**

نختم موضوعنا بمثل لطيف حيث نسأل الحماة ألم تكُن زوجة صغيرة من قبل فترد: «نعم كنت كذلك ولكن نسيت»، وهنا سؤال: «لماذا تكونين قاسية؟ ألم تكونى فى نفس الموقف من قبل؟».

إن ميراثنا الثقافى غنى ومُفعَم بالتجارب الحياتية التى نحتاج إليها فى كل عصر فأرجو أن أكون قد قدمت بعضًا من كنوزنا الجميلة.

ظاهرة العنف

فاطمة عبد الخالق الشناوى

العنف

هو إيذاء شخص وإلحاق الضرر به، ونجد أن العنف يغرس فى نفس الطفل منذ صغره فهو سلوك يُكتسب وينشأ مع الطفل خطوة بخطوة ليصل إلى ذروته فى فترة الشباب والمرأهقة وهى فترة التمرد والعنف.

ولا يوجد تفسير واحد صريح لانتشار العنف بين الشباب وإنما توجد عوامل عديدة تؤدى إلى ذلك: السبب الأول وراء العنف هو فقد الإنسان قدرته فى السيطرة على أعصابه ومشاعره سواء كرد فعل طبيعى تجاه موقف أثاره أو آذى مشاعره، أو أن تكون طبيعية فى الشخص لعدم توافر صفة الصبر والمثابرة فى مواجهة أبسط الأمور.

ما دوافع العنف؟

١) التعبير عن النفس:

يستخدم البعض لغة العنف للتحرر من مشاعر الغضب والإحباط التى تدور بداخلهم لانهم لا يجدون إجابات على المشكلات التى يواجهونها وبالتالى يجدون هذا المخرج فى إطلاق سراح غضبهم الذى يترجَم فى صورة العنف.

٢) وسيلة للمناورة:

والمناورة هنا للسيطرة على الآخرين أو للوصول إلى شيء يريدونه.

٣) وسيلة لأخذ الثأر والانتقام:

يكون الثأر والانتقام مبررًا لأشخاص اخرين، سواء للدفاع عن فرد يهتم به أو الانتقام من شخص قام بإيذائه.

٤) سلوك مكتسب:

مثله فى ذلك مثل باقى أنواع السلوك المكتسبة، يستعملها الشخص بمرور الوقت لكن من السهل تغييرها، وبما أنه لا يوجد سبب واحد سهل يؤدى إلى العنف، فلا يوجد حل واحد سهل له أيضًا، والأسهل والأفضل هو أن نتعرف مصادرة والعلامات المنذرة بظهوره سواء فى نفسك أو فى من حولك.

مصادر العنف

- الأصدقاء.
- الاحتياج إلى الاحترام والاهتمام.
- عدم تقدير النفس.
- مرحلة طفولة دون اهتمام أو إساءة فى التعامل.
- سهولة الحصول على الأسلحة.

هل يوجد ما يسمى بالعنف تجاه النفس؟

- ظاهرة العنف تجاة النفس تكوتن عندما يفشل الشخص فى التخلص من شحنات الغضب التى تملؤه بممارسة العنف على الآخرين، وقد يتحول إلى النفس والذى يترجم إلى الانتحار.

أين يمارَس الانتحار؟

١) فى المنزل والأسرة.

٢) فى المدارس والبيئات التعليمية.

٣) فى مراكز الرعاية والمؤسسات الاصلاحية.

٤) فى مكان العمل.

٥) فى المجتمع.

العنف الأسرى

هو أشهر أنواع العنف البشرى انتشارًا فى زمننا هذا، ورغم أننا لم نحصل بعد على دراسة دقيقة تبيّن لنا نسبة هذا العنف الأسرى فى مجتمعنا فقد بدأت آثار له تظهر بشكل ملموس على السطح مما ينبئ بأن نسبته فى ارتفاع وتحتاج من أطراف المجتمع كافة التحرك بصفة سريعة وجدية لوقف هذا النمو وإصلاح ما يمكن إصلاحه.

مَن الأكثر تعرضا للعنف الأسرى؟

تَبيّن من جميع الدراسات التى تجريها الدول العربية على ظاهرة العنف الأسرى فى مجتمعاتها أن الزوجة هى الضحية الأولى وأن الزوج بالتالى هو المعتدى الأول يأتى بعدها فى الترتيب الأبناء والبنات ضحايا إما للأب وإما للأخ الأكبر وإما للعم، فبنسبة ٩٩% يكون مصدر العنف الأسرى رجلاً.

مسببات العنف الأسرى:

أثبت الدراسات على مستوى العالم الغربى والعربى أيضًا أن أبرز المسببات وأكثرها انتشارا هو:

١) تعاطى الكحول والمخدرات.

٢) الأمراض النفسية والاجتماعية لدى أحد الزوجين أو كليهما.

٣) اضطراب العلاقة بين الزوجين لأى سبب آخر غير المذكورين أعلاه.

ونجد أننا عندما نربى ونثقف كلاً من الولد والبنت نربيهما على أساس أن كلاً من الرجل والمرأة يكمل كلاهما الآخر، فأنوثة المرأة إنما بعاطفتها وحنانها ورقتها كما أن رجولة الرجل إنما هى بإرادته وصلابته وقدرته على مواجهة الأحداث، فالتربية تكون إذن على أساس أن المرأة

والرجل يكمل كلاهما الآخر.

وهناك طرق يمكن انتهاجها لمساعدة الزوجات والأطفال الذين يتعرضون للعنف الأسرى، والخطوة الأولى تكمن فى دراسة وجمع ما أمكن من معلومات حول ديناميكية أسرهم بالآتى:

١) توفير أماكن آمنه للنساء والأطفال يمكنهم الذهاب إليها للشعور بالأمان ولو لوقت يسير ويمكن متابعتهم هناك من قِبل المتخصصين.
٢) العمل على تعليم النساء والأطفال على تطوير خطط للأمان لهم داخل المنزل وخارجه.
٣) التعاون مع الجهات المختصة برعاية الأسر والأطفال لإيجاد حلول تتوافق مع كل أسرة على حدة.
٤) تدريب الأطفال على ممارسة ردود أفعال غير عنيفة لتفريغ الشحنات السلبية التى تولدت لديهم نظير العنف الذى مورس عليهم.
٥) تعليم الأطفال سلوكيات إيجابية بحيث نمكّنهم من التحكم فى موجات الغضب والمشاعر السلبية لنساعدهم على تكون علاقات مستقبلية آمنة وسليمة.

تقول الأرقام إن العنف ضد المرأة رصد كالآتى:

- ٥٢% من النساء الفلسطنيات تعرضن للضرب على الأقل مرة واحدة فى عام ٢٠٠٠م.
- ٤٧% من النساء يتعرضن للضرب فى الأردن بصورة دائمة.
- ٣٠% من النساء الأمركيات يتعرضن للعنف الجسدى من قِبل أزواجهن.

- ٩٥% من ضحايا العنف فى فرنسا من النساء.
- ٨% من النساء أكثر ضحايا العنف فى الهند.
- ٦٠% من النساء ساكنات الضفة الغربية وغزة دون ١٩ عاما يتعرضن للتهديد الجسدى واللفظى والمطاردة والتوقيف والاعتقال.

المتمعن فى هذه الإحصاءات يرى أن العنف الوارد على النساء لا يخص فئه معينة أو ثقافة خاصة أو جنسًا محددًا، وإنما يشمل الثقافات والدول كافة المتقدمة منها وما يسمى بالدول النامية أو دول العالم الثالث.

من كل ما سبق نجد أن العنف ضد المرأة ظاهرة عالمية.

كيف نعالج هذا؟

١) الرجوع إلى القانون الإلهى والشرعية الإسلامية والمسيحية: وتطبيق هذه القوانين من قِبل المسؤولين كالحكومات والمؤسسات والمتصدين للأمور ومعاقبة من يقوم بالعنف ضدها كى تحس المرأة بالأمن والأمان وهى قابعة فى عقر دارها أو عاملة فى محل عملها أو ماشية فى طرقات بلدتها.

٢) التوعية الاجتماعية: معرفة المرأة لحقوقها وكيفية الدفاع عنها، وإيصال صوت مظلوميتها إلى العالم بواسطة وسائل الإعلام كافة وعدم التسامح والتهاون والسكوت فى سلب هذه الحقوق وصناعة كيان واعٍ ومستقل لوجودها. ومن طرف آخر نشر هذه التوعية فى المجتمع الذكورى أيضًا عبر نشر ثقافة احترام وتقدير المرأة إلى تشكيل نصف المجتمع بل غالبيته.

٣) التوعية بوسائل الإعلام المرئية والمقروءة والمسموعة فى بث احترام

المرأة وحذف المشاهد والمقاطع التى تؤدى من قريب أو بعيد إلى تدعيم ظاهرة العنف ضد المرأة.

٤) إنشاء المؤسسات التى تقوم بتعليم الأزواج الجدد كيفية التعامل الصحيح معًا ومراعاة حقوقهما المتبادلة كل تجاه الآخر، أى بمعنى «ثقافة الزواج».

وقبل كل الأديان السماوية كان المصرى القديم على قدر كبير من التحضر والاستنارة حيث وُجدت نصوص توصى الرجل بزوجته بأن يحبها ويهتم بها ويطعمها ويكسوها ويشترى لها العطور وكان يعرف مكانة المرأة فى الحضارة المصرية القديمة مثل الملكة تى أم إخناتون وحتشبسوت التى حكمت مصر عشرين عاما ونفرتارى الزوجة المفضلة لرمسيس الثانى التى بنى لها معبد أبو سمبل ولها مقبرة عظيمة فى وادى الملكات.

- ومبكر جدًّا فى الأسرة الأولى فى العصر العتيق حكمت الملكة ميرنيت البلاد موحدة وصية على ابنها منذ ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد.

من هذا نجد أن المصرى القديم يحترم المرأة ويُجِلُّها منذ أكثر من ٥ آلاف سنة. ليتنا نعود إلى تاريخنا لنعرف مكانة المرأة فى أم الحضارات وبستان العالم (مصر) التى قال عنها نابليون: «أنا ذاهب إلى أهم بلد فى العالم».

طارق سليم

مولد الفنانة ونشأتها المبكرة

فى فيلا كبيرة على شاطئ ترعة المحمودية بحى محرم بك فى الإسكندرية وُلدت عفت ناجى.. فى عام ١٩١٢م، وكان والدها يعمل مدير جمرك فامتلاءت عيناها بمشهد البحر والسفن فى الميناء.

لم تكَد عفت ناجى تشب عن الطوق حتى انقطعت عن مدرسة فيردى ديو واستكملت تعليمها العام على يد المدرسين الخصوصيين، وتتابعت رحلاتها إلى أوربا مع والدها.. وهناك عمقت دراستها لأصول الرسم الجدارى الفريسك.

وكان هناك مدرستان كبيرتان نشأت عفت ناجى وترعرعت فنيا فى كنفهما، وهما شقيقها الأكبر محمد ناجى، ثم زوجها الفنان والمربِّى سعد الخادم.

وكان لشقيقها محمد ناجى مقولة مآثورة تبنتها عفت ناجى من بعد وأثرت كثيرا فى إبداعاتها: «لا تلقائية فى الفن بل ثقافة وراثية مستوعبة».

وكان طبيعيا أن تشب عفت ناجى فى عمق الحركة التشكيلية فى بواكيرها وتزوجت عفت ناجى من الفنان والمربى الفاضل سعد

الخادم رائد الفنون والدراسات الشعبية عام ١٩٥٤م. وتعاونت عفت ناجى مع زوجها فى بحوثة الفنية المختلفة، فكان اقترانها به بداية تحول فى إنتاجها الفنى شكلاً ومضمونًا. وتُقِرّ عفّت ناجى أن أبحاث زوجها فى الفنون الشعبية والفلكلور ساعدتها كثيرا فى استنباط موضوعات ذات صلة وثيقة بالفنون المصرية والبابلية والأشورية والإسلامية، وأسس شملت قضايا إنسانية وثقافية وفنية.

مشوار عفت ناجى الفنى

بدأت عفت ناجى مشوارها الفنى فى الفنون التشكيلية فى روما فى الفترة (١٩٤٧م-١٩٥٠م) حيث كان شقيقها محمد ناجى يعمل مديرا للأكاديمة المصرية للفنون بروما، حيث عمقت دراستها لأصول الرسم الجدارى الفريسك، وكان لهذه الفترة أثر كبير على إبداعات عفت ناجى اللاحقة، على مدار تاريخها الفنى. واتخذت إبداعاتها مكانة مرموقة بين أقرانها من فنانى الإسكندرية، واتسمت إبداعات عفت ناجى قبل عام ١٩٥٤م بطابع تقليدى، يدخل فى ما يسمى «مدرسة باريس»، واقتصرت موضوعاتها على الحياة المحدودة من حولها.

البحث عن الجذور

فى أعقاب ثورة يوليو، شهد المناخ الثقافى فى مصر تغيرًا

جوهريًّا، ينشد الإصلاح وكانت هناك أربعة تيارات فكرية وثقافية آنذاك.

-تيار إصلاحى من خلال عمليات التغريب، أى كلما اقترينا أكثر من الحضارة الغربية، كان ذلك مقياسًا للتحضر والرقى.

-تيار إصلاحى دينى تبنتة الجماعات الإسلامية.

-تيار إصلاحى، بالبحث عن الجذور فى القومية العربية.

-تيار إصلاحى، بالبحث عن الجذور فى القومية المصرية الأصيلة.

وكانت الفنانة عفت ناجى متأثرة أشد تأثير بالتيار القومى، يغلّفة إطار من ثقافتها الغربية. وكانت عفت ناجى صاحبة ثقافة شاملة فى الفنون والأداب القديمة والحديثة.

الشخصية القومية عند عفت ناجى

لعفت ناجى إسهامات كبيرة حول العثور على ما يميز الشخصية المصرية - والشخصية القومية من سمات مستقرة. حيث ترى عفت ناجى أن الشخصية المصرية هى امتداد للشخصية الفرعونية وأيضًا للشخصية العربية وهى مزيج متكامل من كل منهما، ومن عناصر آخرى متفاوتة التأثير، فالشخصية المصرية شخصية عربية ذات ذاكرة تاريخية.

وجدت الفنانة عفت نفسها فى عصر ضاريا فى اتجاهات متعددة، واصطدمدت تجربتها بعوائق من مركب التراث الكامن فى أعماقها، وكان أمام الفنانة عفت ناجى تحدٍّ كبير، فقومية الفن واستلهام التراث يكتنفها الكثير من الخطر، فالنظرة المحدودة والانغلاق، وافتعال أشكال واستعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث، وإقحام سطح العمل الفنى ببعض العناصر دون توغل فى أعماق التراث وتفهمه، ومن ثم يقف الأمر أحيانا عند القوالب والأشكال الخارجية، دون النبض العميق الذى تتمثل فيه روح مصر، أن الأمر يتطلب الرؤية البصيرة الشاملة، وتفتح الفكر والوجدان والإبداع دون افتعال أو تقليد.

ونجد عفت ناجى رغم ثقافتها الغربية لم تنسَقْ وراء بعض الموجات الحديثة بدعوى العالمية والمعاصرة دون وعى أو إدراك، ذلك الانسياق الذى أفقد الكثيرين من الفنانين المصداقية الخاصة.

وهكذا نرى فى إبداعاتها اتجاها فنيًا معاصرًا جارفًا يعمّق ذاتة على أساس من تراث الفن الشعبى، وليس بمحاولة النقل أو الطفو على السطح أنه اتجاه يحلم بأكثر من هذا، ويعمل له. إنه محاولة لتحقيق الذات والتخلص من التبعية الفنية، والدعوة دون رجعية أو تزمُّت إلى وقفة للتأنى والتأمل فى ما خلفتة الأجيال.

إن الطابع المحلى لفنها لم يأتِ إلا ثمرة لثقافة عريضة متسعة، هضمت من الماضى بقدر ما سايرت الحاضر واستلهمته، ويتأكد مسار هذا الطابع الفنى الفريد بطريقة لاشعورية حتمية، تجعل انبثاقة أمرًا طبيعيًا. وإبداع عفت وليد المجتمع الذى عاشت فيه، وليس من اليسير فصل الفنانة عن ثقافة مجتمعها، الذى هو بمثابة مرآة لها.

رحلة البحث عن الجذور فى الفنون الشعبية والفلكلورية

تقول الفنانة عفت ناجى..

ولقد تبنت عفت ناجى استلهام الفن الشعبى بأساطيرة وعالمة المثير، واهتمت بدراسة التراث المصرى والعالمى، كمحور أساسى فى كل توجهاتها الفنية، ولم ترَ عفت ناجى أن الفنون الشعبية فنون ساذجة أو قاصرة، بل تجزم بأنها فنون خصبة صريحة عميقة تفيض بالأحساس والمشاعر، وأهم ما وجدتة الفنانة عفت ناجى فى الفنون الشعبية المصرية، أنها فنون صادقة وليست مفتعلة، وذلك لأنها ليست دخيلة، وليست مصطنعة، وليست هناك قوة تدفعها إلى الإبداع سوى الإحساس الداخلى فقط، فهو الدافع إلى الإبداع، فالفنان الشعبى ليس مدفوعا باتجاه سياسى معين، أو حاجة إلى كسب مادى أو حتى شهرة، فدافعه إلى ممارسة عملة الفنى هو انفعاله، وصدق تجربتة. كما تؤمن عفت ناجى أنه لا يوجد فرد فى معزل تام عن الثقافة

العامة أو الشعبية فى المجتمع، فهى تحيطه من كل جانب وتعمل فى كل ما حوله من ظواهر، كما أنه يستحيل على أى فرد أن يسلك وفق نظريات العلم ومبادئة الخالصة فحسب فيخضع خضوعًا كاملاً لسطان العقل والمنطق.

السحر والأساطير فى أعمال عفت ناجى

لقد أدركت الفنانة أن الفنان الشعبى والبدائى، ابتدع صياغات فنية خاصة، تشع بسحر فريد فى اقتناص أسرار هذه القدرات الخارقة، وذهبت تبحث عن موطن الجمال فى الأساطير وأدوات السحر والفلك، محاولة فك طلاسم التأثير السحرى والتعاويذ فى ما يخص أشكالها ورموزها وألوانها وخطوطها والأوزان والخلفية التى تستند إليها، وامتزجت معلومات عفت ناجى التاريخية بخبراتها البصرية لتأتى لنا بصياغات مبتكرة أرادت من خلالها أن تجد فى نفسها وقع أدوات السحر القديمة فطرحت تراكيب فنية قوية ومضيئة، ضبابية، تحمل إيحاءات لعوالم آخرى، وتمتاز عفت ناجى عن أقرانها من الفنانين الذين تناولوا عوالم السحر، بأنها قدمت لنا نوعية خاصة من الروحانية العصرية محملة بأدوات استاطيقية تخلق فى طياتها مفرادات وتراكيب جمالية خاصة بها.

ولتأمل عفت ناجى وخيالها دور هام فى مجال رؤيتها

الإبداعية، ومن خلالهما نفذت إلى عالم الأساطير ، والرؤى الكونية، والأسطورة عمل إنسانى أصيل يهدف إلى تجاوز الطبيعة، ومهمة الفن هى خلق الأسطورة.

ونفذت عفت ناجى إلى عالم الخرافة، تلك الخرافة التى تعبّر عن ضعف الإنسان، وقصورة، بالنسبة إلى القوى التى تفوق الطبيعة وهى من ناحية أخرى محاولة من الإنسان لأن يصل إلى تحقيق أهدافه، لا بقواه الذاتية، وبقدرته التى فى حدود البشر ، بل بقوة تفوق قوى البشر يسخرها لتحقيق أهدافه مستعينًا فى ذلك بأساليب خرافية كالسحر والتنجيم والتعاويذ كوسيلة لتسخير الجان، والمردة وغيرها مما يحقق للإنسان مطالبه عسيرة المنال. كما أن ضغوط الحياة وما تحويه من صعاب وآلام جعلت الإنسان يمارس أحلام اليقظة فى حياته بوجه عام، فما لا يستطيع الوصول إليه بجهده الشخصى يعينه عليه مارد جبار أو طائر مسحور أو بساط الريح أو غير ذلك.

ولقد وجدت عفت ناجى فى هذا العالم الغامض المثير ، عالم السحر والأساطير ، مثيرا إبداعيًا خلاّقًا، سيطر على الكثير من إبداعاتها الفنية.

عفت ناجى مستلهمة الفن المصرى القديم

إن الفنان مهما أوتى من قدرات، لا يصبح خالدًا بغير تحميل

تعبيره رصيدًا من خبرات السلف الفنية. إن الماضى يصقل تعبير الفنان، ويكسبة أصول الصنعة الملائمة، ويعمق رؤيته، فيزوده بحلول نادرة.

كما أن حكمة الأجداد راسخة وليس من اليسير إنكارها، لكن المشكلة القائمة، هى الإحساس بهذه الحكمة ثم مراعاة ترجمة هذا الإحساس فى الأعمال الفنية الجديدة.

ويمتاز الفن المصرى بالتبسيط النابع من طبيعة مصر الريفية الواقعية، ومن أهم سماته التى استلهمتها الفنانة عفت ناجى فى إبدعاتها الفنية.

- الحس الهندسى والانتظام فى الشكل، وذلك من خصائص الطبيعة الزراعية. ذلك الحس الهندسى ظهر جليًا فى العديد من إبداعات عفت ناجى، وهو سمة مميزة فى إبداعاتها الفنية ومن تلك الأعمال الشكل٣، والشكل٨.
- التزاوج بين الحساسية بالطبيعة والواقعية من ناحية، وبين النظام الهندسى من ناحية أخرى، واجتماع هذين العنصرين فى الفن المصرى، وهما من وحى طبيعة الموقع، ولكن الجمع بينها يشكل عنصر تناسق أساسيًا فى الفن المصرى.
- اختراع الإيقاع فى الفن، وهذا يتمثل فى الأعمال الكبرى، كما

يتمثل فى حلىّ الزينة وأدوات الحياة. تلك الموجات الإيقاعية، والقشعريرة الحية التى يحدثها إيقاع الخطوط والحكات بحساسية رائعة، هى من إيحاء طبيعة المكان ونرى تلك الموجات الإيقاعية متجلية فى أعمال عفت ناجى (الشكل٦).

- دخول عنصر إدراك الأشياء على نحو غير مادى كصدى لدخول الفن المصرى مرحلة جديدة فى العصر اليونانى والرومانى. وكانت طرائق المعرفة الصوفية تغذى نزعة اليونان العقلية، كما أن انشغال مصر بالخوارق أدى إلى نشأة المدارس الأفلاطونية المحدثة فى الإسكندرية، وساعد الفن المسيحى على الكشف عن مذاهب الصوفية، وأدى إلى تطور فن الصورة. وهكذا لعبت مصر دورًا خطيرًا فى فن الروحانيات، تَجلّى بعد ذلك فى الفن القبطى، الذى أسهم فى تحويل العالم القديم إلى العالم المسيحى.

والفن القبطى فى النهاية فن موضوعى، يهتم بالموضوع الذى يعبّر عنه أكثر مما يهتم بالشكل والتفاصيل الشكلية، ولكى تبدو الناحية الموضوعية متماسكة، اتجه الفنان إلى الاهتمام بتوازن المساحات وملء الفراغات، ونبغ فى فى هذا فأنتج أعمالا تتصف بأنها رائعة بحق، فهذه هى فاعلية

البساطة فى الفن القبطى.

- وإذا كانت هناك سمة أخرى للفن القبطى تضاف إلى البساطة فهى المحلية، وحمل الكثير من صفات الفن الفرعونى.
- ونجد تلك المسحة الروحانية الصوفية فى بعض من أعمال عفت ناجى بشكل واضح كما فى الشكل٥، وفى العديد من أعملها بشكل مستتر.
- وتلقت مصر الفن الإسلامى الذى شكلتة طبيعة الصحراء، وتفتحت للتأثر الغربى وتمثلته، ولكن الرسالة الكبرى للحضارة المصرية حققت امتزاجًا جديدًا فى أحضان الفن الإسلامى، بين صيغ وأضداد اشتهر أنها لا تجتمع ولكنها تلاقت وامتزجت وتألفت.

إن نتائج الكشوف العلمية التى أنجزت خلال الحضارة الإسلامية، قد بنت طائفة من الفنون، واتجهت إلى تصوير الخيال المتطرف كالحيوان الأسطورى.. وطائفة أخرى اتجهت أيضًا إلى الإسراف فى المجردات والكشف عن أصول هندسية فى أساس البناء المعمارى والتكوين الزخرفى فى وقت واحد. ومن أعمال الفنانة التى تجسد الحيوانات الأسطورية نحتها الخشبى لرائس الجمل (الشكل٦).

وتقول الفنانة عفت ناجى: «لقد أدهشنى ما رأيته فى

المخطوطات العربية، من رسوم وأشكال فلكية وجغرافية وسحرية، وكتب التعاويذ، ومضامين الحكايات والألغاز وتصميمات ميكانيكية». وتجلى ذلك بوضوح فى أعمالها (الشكل٣ والشكل٤ والشكل٨).

إن هذه الملامح العاجلة من شخصية مصر ومن عبقرية الإبداع الفنى فيها واتصالها بمنطق الزمان أى التاريخ، ومنطق المكان أى الجغرافيا، ومنطق التطور أى الأحداث المتغيرة ومقتضاها. فالدعوة إلى تأكيد الطابع القومى لفنوننا المعاصرة، إنما يمليها منطق التاريخ وعبقرية المكان، وهى ليست دعوة إلى الانغلاق فقد كان الانفتاح هو قدر مصر وقدرتها معا، وهو سر عبقريتها على احتضان التيارات المحيطة بها دون أن تُفقِدها أصالتها.

لقد أعادت الفنانة عفت ناجى ترجمة الفن المصرى القديم، فحولته إلى فن معاصر يمكن تذوقه فى عصرنا الحديث، لذلك نجد أن فهم عفت ناجى واستيعابها للتراث القديم ارتبط بعقلية الفنانة الباحثة، وسيطرتها علية بالتحليل والنقد، والمقارنة، والاستيعاب والتكيف لمشكلات الحاضر.

عالم الرمز عند عفت ناجى

عرّف العالم النفسى الشهير سيجموند فرويد الفن على أنه شكل من أشكال تحرير الغرائز لا شعوريا بواسطة الرمز.

والرموز هى الصيغة المناسبة التى تصلح للتعبير عن الحقائق المجهولة. واستلهمت عفت ناجى الكثير من الرموز السحرية، كما استلهمت الفنانة الأساطير والرموز الفرعونية.

كانت كائنات «العالم الإلهى» بالنسبة إلى العقلية المصرية القديمة، تدرك بالرمز، الذى يحول عناصر ذلك العالم إلى مظهر ملموس، يُدرَك بالحواس، فلقد كان المصريون القدماء يستخدمون صور الكائنات كرموز تدل على أمور معنوية، ومن هذه الرموز «الحية» التى تمثل رمز الحكمة ونجد الفنانة عفت ناجى تستخدم هذا الرمز فى بعض أعمالها الفنية كما هو موضح بالشكل٣.

لقد ظهر أول أسلوب رمزى فى الفن فى صعيد مصر، فى عصر الثقافات الأولى (العصر الحجرى الحديث)، وقد استخدم الفنان المصرى القديم الخطوط المتوجة للرمز إلى مياه النيل. ونجد الفنانة عفت ناجى تستخدم رمز الماء فى لوحتها (الشكل٥).

وعملية إبداع الرموز الجديدة تحتاج إلى عقلية راقية ومرهفة، لا ترضيها الرموز التقليدية الشائعة. غير أن ذلك لا ينفى ضرورة أن تمس الرموز فى الإنسانية وترًا مشتركًا، إذا ما كانت تصدر عن النفس فى حالتها البدائية، وبالحدث والإسقاط يصبح بإمكان الفنان النفوذ بموضوعية من إطار نفسه إلى الحيز الخارجى فى شكل رمز،

وكانت عفت إذا ما أرادت أن تنتج رمزًا بصريًا تمثل به تجربة ما، كان تقوم بذلك بشكل انتقائى، وتختار ألوانه وأشكاله وملامسه بوعى، بل أيضًا تختار ما يتعلق بالخبرة اللا مرئية، التى تقع فى محيط حواس السمع واللمس والشم، فالرمز هو لغة إيحاء، وقد اصطُلح عليه لوجود رابطة، أو قرينة معنوية بين الدلالة والمدلول.

كما استلهمت عفت ناجى الكثير من الرموز القبطية، والأسلوب الرمزى فى الفن أكثر مفاهيم العقيدة المسيحية تعقيدًا، كما تجاوزت الفنانة بهذه الرمزية حدود الأشياء المادية وصولاً إلى أعماق الأجواء المبهمة، وإلى المدى المؤثر فى النفس. والصوفية فى المذهب الرمزى هى نوع من التحرى فى قلب المادة والتقصِّى العميق للرمز فنجد الفنانة مثلاً عندما تصور البحر لا تعنى الوصف التقريرى وإنما تتخذ من البحر مادة للتأمل؛ إنه يتخذ بعدًا ميتافيزيقيًا من حيث غايته من ذاته، وغاية الإنسان والوجود منه، فيغدو البحر نفسيًا وحسيًا ويغدو الإنسان البحر، والبحر الإنسان (الشكل٥).

والفنانة عندما تستخدم الرمز تبدأ من الواقع وتتجاوزه لاكتشاف ما بين مظاهر الوجود من علاقات، كما تنظر إلى الحقيقة على كونها وحدة للنشاط الجمالى فى جوهره.

رمزية الألوان عند عفت ناجى

الفنانة تسعى إلى تنقية الرؤية من أجل الحصول على ألوان متحررة روحيًا، ونرى فى رسومها أشياء لا تشخص بقدر ما تعبّر عن

نفسها عن طريق اللون. كما استخدمت الألوان الفسفورية والبراقة محملة برموزها الخاصة (الأشكال ٤ و٩ و١٠). فمن خلال رموز عفت ناجى تلبس الفكرة شكلاً حسيًّا. وتنظر الفنانة عفت ناجى إلى الفن الفطرى وأيضًا إلى الفن الشعبى، على أنهما فنان رمزيان، لأنهما يحتفظان فى جوهر الشىء وفى الحقيقة بأقل عدد ممكن من الخطوط والألوان.

أهم السمات الفنية لإبداعات عفت ناجى

- السيطرة على الخطوط والتكامل التشكيلى وصراحة اللون.

التجريد

هذه النزعة التجريدية موجودة فى الفن منذ المصريين القدماء، حتى الفن الإسلامى. ونقصد بالتجريدية الاهتمام القائم على الهندسة، مثل أشكال أهرامات الجيزة، والمشربيات، وبعض الأرابيسك الذى تكرر بين الفنين القبطى والإسلامى، تجريد له مظاهر التكرارية الإيقاعية المتواصلة، تشاهد فى السقوف، والمقرنصات، وتشكيلات رخام الأرضيات، وخشب المنابر، والرسوم التى تغشّى بعض الأوانى النحاسية، ونجد النزعة التجريدية سيطرت على الكثير من إبداعات عفت ناجى (الأشكال ١ و٣ و٧ و٨).

القيمة المعمارية

وتشاهد هذه القيمة فى نوع الضخامة الذى عالج به الإنسان

المصرى عبر العصور معابده، وكنائسه، وجوامعه، ونجد فى بعض أعمال الفنانة بعدًا بنائيًّا معماريًّا تتداخل فيه السطوح، تعلو وتنخفض، كما تتداخل فيه الألوان.

ومن أمثلة هذه الأعمال الأشكال ١ و٣ و١٠..

الرمزية

لقد كانت الفكرة الرمزية واضحة فى مصر القديمة فى تشكيل الإله، وفى التعبير داخل المقابر، كما كانت ظاهرة فى القصص المسيحى فى الفن القبطى حيث استخدمت رموزا مثل الصليب، والحمَل، والسمكة، وظهرت هذه الرموز أيضًا فى الفن الإسلامى مجردة، فى الأشكال النباتية التى تمتلئ بها الزخارف الإسلامية وزخارف الكتب، وبخاصة الزخارف التى أحاطت بالآيات القرآنية.

ونجد أعمال عفت ناجى مليئة بالرموز المستوحاة من التراث لكنها تحملها بمعان جديد (الأشكال٢ و٣ و٥ و٦ و٨).

عدم التقيد بالنسب

ولم تكن الفنون التى ظهرت على أرض مصر تهتم بأشكال النسب التى اهتمت بها الفنون الإغريقية وفنون عصر النهضه، وكانت الفكرة التعبيرية أهم من أن تصور بطريقة فوتوغرافية، وفى مصر القديمة كانت عملية تكبير الأحجام وتصغيرها وسيلة من وسائل تفسير المعانى.

وعدم التقيد بالنسب سمة يمكن أن نلاحظها فى الغالبية العظمى من أعمال عفت ناجى فى مرحلة ما بعد عام ١٩٥٤م. ويمكن ملاحظة هذه السمة فى جميع الأعمال المرفقة بالبحث.

شخصية عفت ناجى المبتكرة، تجدد كل شيء، ولا تقبل المتوارث على علاته، وهى دائما ثائرة لتوجد المغاير المتطور. وشخصيتها المبتكرة لا ترضى عن المتداول، إنها تناضل فى تنقيته وتهذيبه والسمو به، وإيجاد حلول خاصة بها.

وعفت ناجى فنانة ابتكاراتها لها صدى فى الماضى، ولكن أعادت صياغتها لتلائم الحاضر، فهى فنانة معاصرة لها قدم راسخة ثابتة فى الماضى، وأخرى ممتدة نحو الحاضر والمستقبل، فيها سمات التغير والتطوير والتكيف مع الظروف المعاصرة.

تقنيات العمل الفنى عند عفت ناجى

إن من أهم مميزات إبداعات عفت ناجى أنها تتسم بالتجريب والابتكار، والفن التشكيلى فى أحسن حالاته لم يعد تكرارا لشيء معروف من قبل، ولم يعد يُستخرج نتيجة حتمية لتعاليم مسبقة، أولقواعد محفوظة.

وكل ما تستخدمه الفنانة عن موضوع، أو خامات، أو أدوات أو سطح تعبر فوقه، كل ذلك أصابه التغير. فلم تعد الفنانة فى مرحلة

متقدمة من فنها تلتزم بالخامة التى تباع فى الأسواق، ولا تتحدد بموضوع محدد تعبّر عنه، ولا بنوع من التركيب الذى يمكن أن تحتفظ أصول له بطرق أكاديمية فى التنفيذ (الأشكال ١ و ٦ و ٧).

– كانت إبداعاتها فى الثلاثينيات والأربعينيات، رسومًا دقيقة متداخلة فى خطوط معظمها مستقيم صارم تصور بها رؤيتها للحركة المائجة العنيفة فى ميناء الإسكندرية فى ذلك الوقت البعيد، والروافع والأشرعة المتداخلة المتقاطعة وكأنما معركة تلاحمت فيها الرماح والسهام والسيوف.

– عبّرت عن المأثور الشعبى بألوان جريئة برّاقة منها الفسفورى المشع بين الأحمر الساخن والأزرق البارد مع التحديدات السوداء القاتمة، بجانب العديد من الموتيفات والأحاسيس المتوارثة المرتبطة بالحياة والموت، وعالم المجهول. وتقوم إبداعاتها على هذه الرسوم والرموز الغامضة المستلهمة من الأساطير والمشعوذين، ومع أنها تستخدم الرموز الشعبية فإنها لم تستخدم الأسلوب المألوف من هذه الإلهامات، بل دخلت من السطح إلى الأعماق حتى وصلت إلى مسحة من الغموض تميزت بها الفنون الإفريقية، وقد وجهها هذا الأسلوب إلى الاهتمام بالبناء الهندسى المعروف فى فنوننا القديمة، كما أكدته درجات الألوان الزاهية التى استخدماتها فى التعبير عن تلك الرموز (الشكلان ٨ و ٩).

- لقد عبّرت بالخط واللون عن المنشآت الميكانيكية التى رأتها فى أثناء العمل بالسد العالى، فلم تصور المنظر بطريقة المنظور بل بمسطحات لونية كقيم فى حد ذاتها (الشكل ١٠).

- أنجزت لوحات بطريقة الكولاج بمخطوطات عربية وكانت ترى أن المسطح يرفض التلاعب فية بواسطة تدرج الألوان حتى الالتجاء إلى الخدعة (الشكل ٤).

- وفى أعمالها القائمة على «الأسمبلاج» عملت تجميع لعناصر ذات أحجام مختلفة لعلاقات رمزية روحانية تفرض شريعتها على تكوينات زخرفية هندسية. والتجميع لعناصر مختلفة ليس بالشىء الجديد، فقد سبقها إليه الفنان المصرى القديم. (الأشكال ١ و ٧ و ٩)..

- تأثرت ببلاد النوبة فكان بالنسبة إليها مصدرًا لإيحاءات ولرؤية فنون شعبية ممتازة قد ارتبطت بأحداث ثورية تاريخية، فأرادت بذلك إحياء تراث فنى عندما كان يغوص فى قاع النيل، لقد رأته كما لو كان جزءًا من الفنون الفرعونية والإسلامية، فأنجزت لوحات ذات طابع معمارى، مسطحات خشبية ذات مساحات غائرة وبارزة لها مقاييسها وإيقاعاتها ولها أوزان وأحجام متوهجة متقاربة، يستعمل اللون ويتخذ دورًا تصويريًّا متحركًا رمزيًّا مبسطًا على السطح البارز الذى

يأخذ وظيفته المزدوجة فى الطىّ الغائر والبارز والرافع من مناطق إلى أخرى، وعبرت من خلالة عن فن العمارة تعبيرًا صحيحًا، فى مختلف الموضوعات (الشكلان٣ و ١٠).

- كما أن استعمالها للمادة، وملامستها للرموز الشعبية، قد حقق لها إدراكا جديدًا معاصرًا.

- أعمالها الأخيرة اتجهت إلى التجريد التعبيرى وتأثرت فيه بالفن العربى، وبما فيه من زخارف ومخطوطات قديمة ورسوم مجردة بجانب الفنون الشعبية من عرائس وصور لأبو زيد الهلالى وشخوص لها ملامح غريبة (الشكل٥).

- وليس هناك أبلغ مما قاله الكاتب والأديب الكبير يحيى حقى عن إبداعات عفت ناجى: «أمام لوحات عفت ناجى أحس بمحبتى لبلدى واعتزازى به إحساسا قويًّا، إن لوحاتها تخطفنى إلى زمن كانت لغة الوادى فيه رموزًا لا تخاطب ابن البلد وحده، بل تخاطب فى الإنسان أيضًا صلتة بالطبيعة. ففى لوحاتها رجعت إلى أحضان الأم، حيث فى شم الصدر غناء عن رؤية الوجه.. ألوان بكر هى من البداوة، لم يفسدها أضأل ظل من رغبة التأنق أو الخجل من الوحدة والانكشاف والانطلاق».

الوسائط المادية فى إبداعات عفت ناجى

استخدمت عفت ناجى مجموعة متنوعة من الوسائط المادية

لتنفذ بها إلى إبداعاتها، مستعينة بإنجازات العلم والتكنولوجيا الحديثة فى عصرها، فنجدها تستخدم الخشب الصناعى، وكان من أكثر أنواع الأخشاب المصنعة التى استخدمتها الفنانة عفت ناجى الخشب الحبيبى، وهو يمتاز بملمس سطحة الخشن، وهو أقرب ما يكون إلى ملمس الكثير من الخامات التى استخدمها الفنان الشعبى، وأدى استخدامها لهذه النوعية من الأخشاب إلى إكساب العمل الفنى قيمًا جمالية خاصة. ولم تستخدم الفنانة هذه النوعية من الخشب دون وعى أو دراية بخواصة، فهذه النوعية من الأخشاب وبخاصة التى أنتجت فى عصر عفت ناجى لا تتمتع بمقاومة جيدة للعوامل المناخية من رطوبة وعوامل تعرية لذلك نجد الفنانة فى معظم أعمالها تقوم بتغطية تلك الأخشاب، بطلاءات مؤسسة على اللدائن، وكانت تستخدم الطلاءات فى طبقتها الأولى مخففة حتى تنفذ جيدا داخل نسيج الألياف وتضمن قوة وجودة ربط عالية، وكانت قليلاً ما تستخدم المعاجين للحصول على الملمس المميز لهذه النوعية من الأخشاب. وعندما تستخدم المعجون يكون لأغراض تشكيلية بنائية (الأشكال ٤ و ٥ و ٨).

كما استخدمت نوعية أخرى من الخشب المصنع وهو الخشب الرقائقى المعروف تجاريا بالأبلاكاش، وتمتاز هذه النوعية

من الأخشاب بخفة الوزن والمتانة وسهولة التقطيع، وقد استعانت بها الفنانة فى الكثير من الأعمال المجسمة المبنية على تعدد الأسطح (الشكلان٣ و ١٠).

وفى مرحلة لاحقة استعانت الفنانة بالألواح البلاستيكية، لما تمتاز به من خواص من شأنها أن تثرى العملية الإبداعية.

كما استخدمت أنواعًا مميزة من الألوان البلاستيكية، وبخاصة الألوان المؤسسة على لدائن الأكريلك، وذلك لما تمتاز به هذه النوعية من الألوان ببهائها وجودة التصاقها على مختلف الأسطح وتحملها الجيد لمختلف الظروف المناخية.

كما استعانت بالعديد من الأجهزة والأدوات الحديثة، منها أدوات للرسم بالحرق على الخشب والجلود، وأدوات القطع الحديثة، كما استعانت بورش خرط وتشغيل الأخشاب.

وبالإضافة إلى كل ماسبق من تقنيات معاصرة استفادت بها الفنانة فى إبداعاتها، نجدها تمزج بعض الموتيفات من التراث الشعبى وتثبتها جيدًا فى أعمالها الفنية (الشكل١).

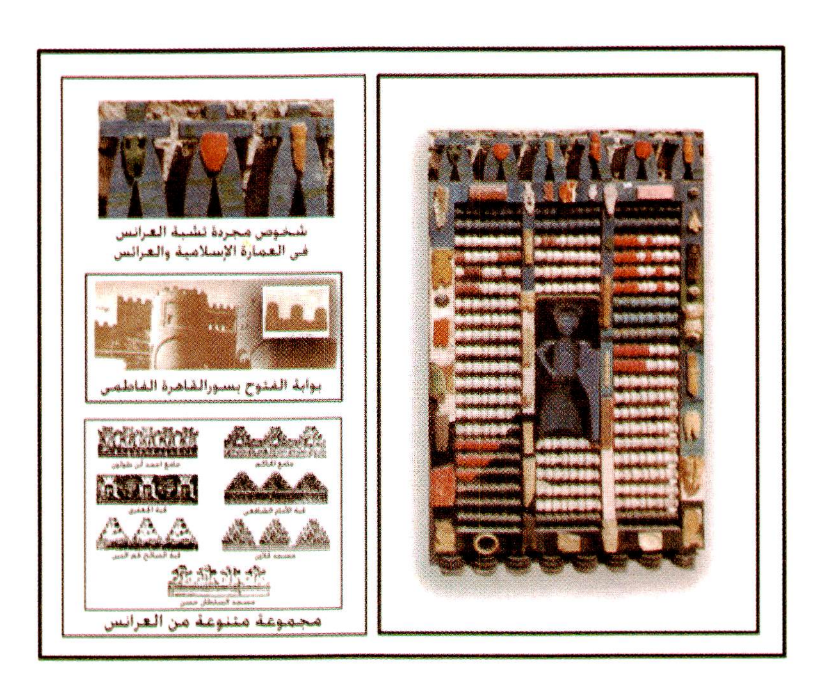
فهذه الفنانة قامت بمزج قيم الماضى وتراثة الجميل، بأحدث قيم المعاصرة، سواء كان ذلك فى حدود الموضوع، أو الوسائط المادية المنفذة للعمل الفنى.

نهاية رحلة الفنانة

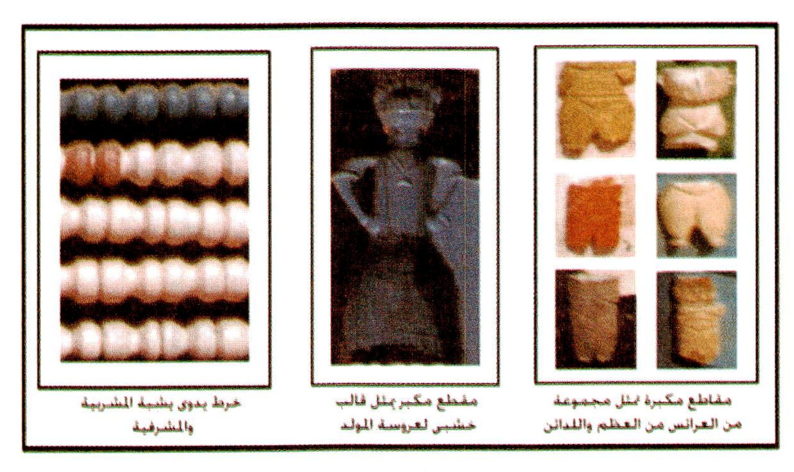
ظُهر يوم الإثنين، الثالث من أكتوبر، رحلت عن دنيانا، فى هدوء وصمت الفنانة الكبيرة عفت ناجى، آخر الأحياء من جيل رواد الفن المصرى المعاصر.

تُوفّيت فى حجرة منزلها بمحرم بك فى مدينة الإسكندرية.. وبجوارها الكراسة التى اعتادت أن تدوّن بها خواطرها، وأفكارها، وأمامها لوحتها الأخيرة «وداع سوبك» لم تكتمل بعد أن اشتد عليها وهن الشيخوخة طوال عام كامل، أعجزها فى أيامها الأخيرة عن الحركة.

لقد دونت فى أيامها الأخيرة قصائد تصوفية.. كخلاصة صافية لحياتها التى كرستها كلها للفن والإبداع.. وأكدت فى كتاباتها على ضرورة الاهتمام بالمتاحف باعتبارها ذاكرة الأمة وضميرها.



شخوص مجردة تشبه العرائس
في العمارة الإسلامية والعرائس
بوابة الفتوح بسور القاهرة الفاطمي
مجموعة متنوعة من العرائس

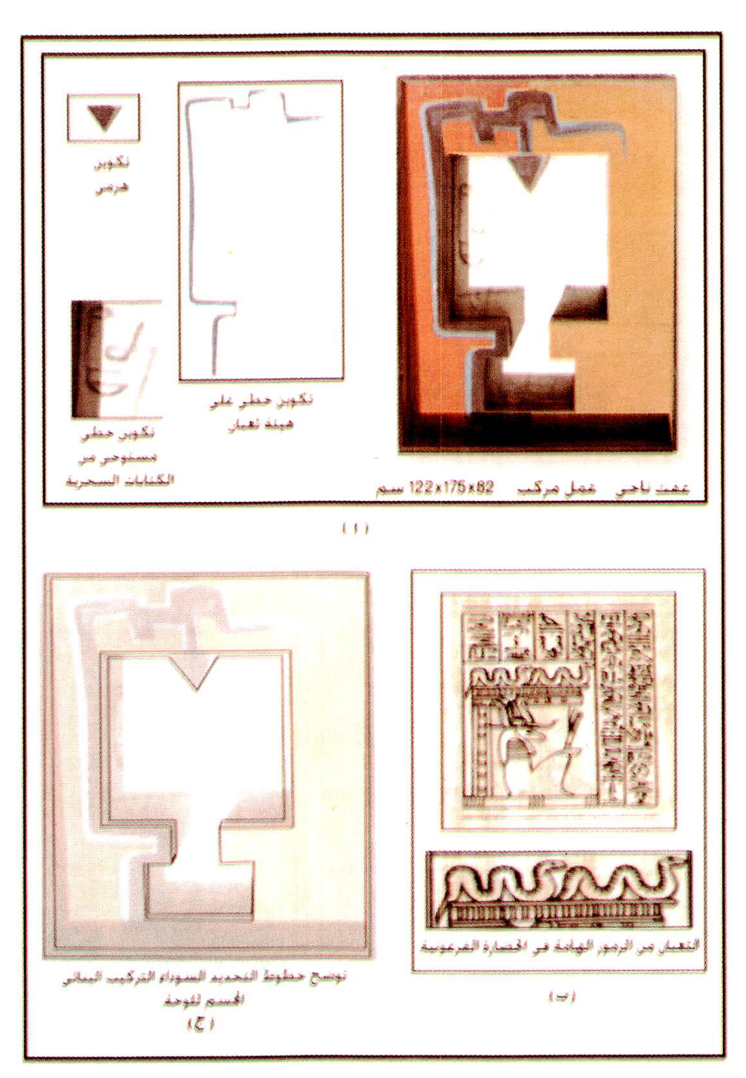


مقاطع مكبرة تمثل مجموعة
من العرائس من العظم واللدائن
مقطع مكبر يمثل قالب
خشبي لعروسة المولد
خرط يدوي يشبه المشربية
والمشرفية

شكل (1)


مقاطع مكبرة للهلال منفذة
بالحرق على الخشب
مقطع مكبر يمثل كتابات
بالحرق على الخشب
مقطع مكبر يمثل تصميم هندسي
لموتيفات إسلامية ونوبية
مقاطع مكبرة
نقوش جصية بقصر الخليفة المعتصم بسامرا
نقوش دائرية مستوحاة من الفنون الإسلامية

شكل (2)



تكوين هرمي
تكوين خطي على هيئة ثعبان
تكوين خطي مستوحى من الكتابات السحرية
عفت ناجي عمل مركب 122x175x82 سم
(أ)
الثعبان من الرموز الهامة في الحضارة الفرعونية
(ب)
توضح خطوط التحديد السوداء التركيب البنائي الجسم للوحة
(ج)

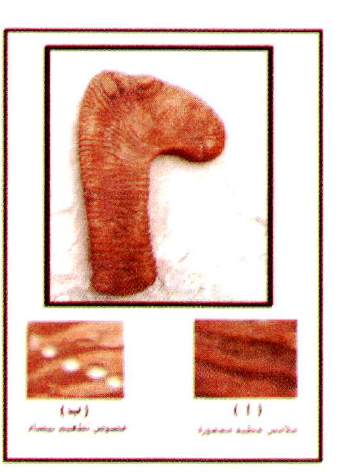
شكل (3)


عفت ناجى   أيدكم معى   1976م   زيت على ورق 70x100 سم
صفحة من مخطوط ديوان شعرى
ترجع إلى العصر التيمورى بإيران
قطعة من نسيج من العصر الفاطمى
بها زخارف من الخط الكوفى
مقطع مكبر من
النسيج
تداخل الخط العربى فى التصميم الفنى
حركاة الأيدى مستوحاة من الفن الفرعونى

شكل (4)

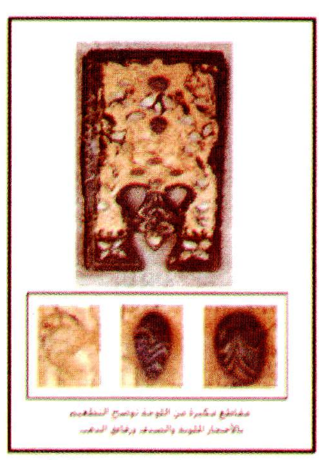

لوحة الندبات
أيقونة العماد
بالكنيسة المعلقة
لوحة صيد السمك من الحضارة الفرعونية
وتعبير الفنان عن شفافية الماء بخطوط
هندسية زجزاجية
الماء فى اللوحة مستوحى من الفن الفرعونى والفن القبطى
وتشابة النساء فى الماء فى اللوحة مع مفهوم العماد فى
الفن القبطى

شكل (5)



عفت ناجى نحت خشبى
رئس جمل 35x19 سم

شكل (6)



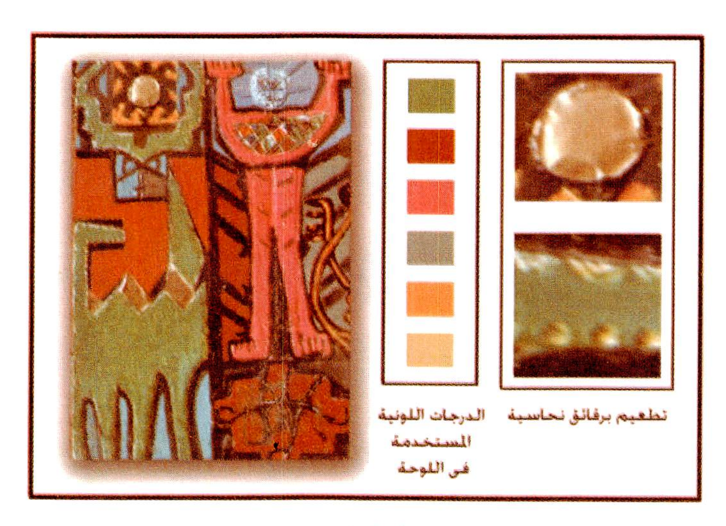
عفت ناجى تكوين من الخشب
المطعم برقائق الزهب والصدف
والأحجار الملونة 18x35سم

شكل (7)

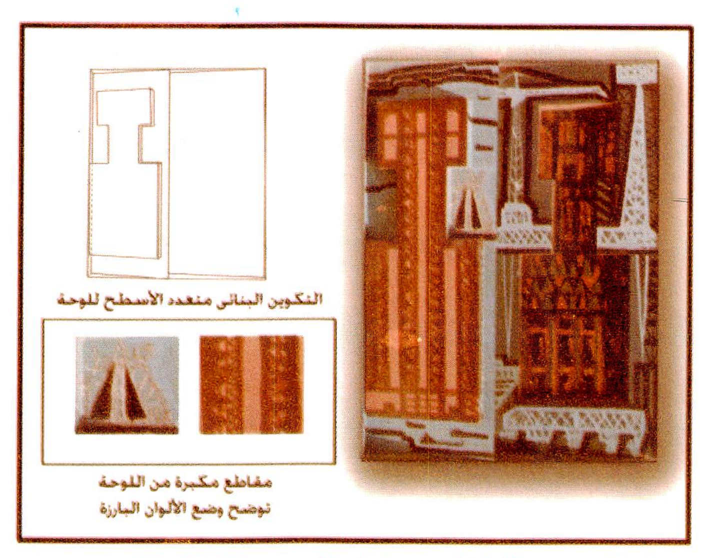


عفت ناجى إكريلك على خشب حبيبى 122x106 سم

شكل (8)



شكل (9)



عفت ناجى البناء فى خدمة السلام 125x10x100 سم

شكل (10)

إبداعات المرأة المصرية تاريخ موازٍ للرجل

مبدعات مصريات من الأرستقراطية إلى تمرد الشباب

سيد هويدى

لـوثر كـنج: المسـاواة لـيس مـن خـلال الانشـقاق، لكـن بالانـدماج؛ الفـوارق الجنسـية تتعلـق بـبعض الخـواص الثانوية فقط.

يبدو أننا ما زلنا نواجه تداعيات الإشكالية الثنائية: الرجل والمرأة، حيث يتبلور النشاط النقدى للنساء لدى العرب عمومًا حول مسارين: الأول يسعى إلى تساوى الجنسين فى ظل إرث ثقافى وعقَدِىّ، وعادات وعوائق اجتماعية واقتصادية وتشريعية قانونية، أما المسار الثانى فهو البحث عن هوية خاصة المرأة.

وهذان المساران شهدا مراحل نضالية مضنية لإثبات الذات وانتزاع الفرص، وتحقق الفردية، والرغبة فى إعمال مبدأ تكافؤ الفرص، والمساواة فى الحقوق، وأحلام المستقبل المهنى، وفى ما يبدو أن المعركة ما زالت دائرة حتى الآن.

أما الزعيم الزنجى المناضل مارتن لوثركنج فيقول: «إن الطريق إلى المساواة ليس من خلال الانشقاق، ولكن من خلال الاندماج؛ من غير المتصوَّر أن يُطرح ما يخص المرأة بمعزل عن الرجل».

فيما ظلت بعض أصوات تردد، فى ادّعاء أننا إزاء مجتمع ذكورى، فالتصور الواهم أن للمرأة حقوقًا لدى الرجل، يعكس نظرة أحادية لهذة القضية،

بالفعل للمرأة حقوق لكن ليست فى مواجهة الرجل فقط بل أمام المجتمع ككل، فمن الأجدى النظر إلى القضية على نحو أنها قضية المجتمع باتجاه الحرية المسؤولة، خصوصًا أن علماء الأجناس قد قدموا البرهان القاطع على أن الفوارق الجنسية تتعلق ببعض الخواص الثانوية فقط، مما لا يسمح بإقامة حدود فاصلة بين المجموعات الإنسانية المختلفة، لذلك يقدر العلماء أن ١% فقط من مجموع الجينات غير مسؤولة إلا عن الملامح السطحية، مثل لون الجلد وما إلى ذلك، فما بالك لو أن الحديث والقياس هنا، هو الرجل والمرأة، لذا ليست هناك ثمة فروق فردية فى القدرات، ومستوى الذكاء والإبداع أيضًا.

نظرة تاريخية

إذا كانت هناك فروق، فمرجعها إلى عوامل تاريخية، اكتسب من خلالها الرجل خبرات تراكمية بحكم طبيعة دوره خارج البيت، بينما حكم التاريخ فى أحيان كثيرة على المرأة أن تظل حبيسة الجدران بسبب طبيعتها كأنثى، أو كأم، فيما أعتقد أن الحل الأصيل للإشكالية، لا يمكن تحقيقه عن طريق وضع الرجل والمرأة بعضهما فى مواجهة بعض، بل فى توحيد قواهما التقدمية.

فعلى الرغم من الظروف الاجتماعية المنصفة للمرأة فى العصر الفرعونى، فإنها لم تتفوق إلا فى فنون الموسيقى والغناء والأكروبات والرقص فقط، ولم تعمل فى نقش ورسم المقابر والمعابر، فلقد كان يشفق على المرأة من سوء ظروف العمل فى هذا المجال الذى يتطلب جهدًا عضليًا شاقًا، حيث العمل تحت مستوى الأرض من دون إنارة مناسبة أو تهوية كافية، واكتفت بتزين الحياة، بدلاً من نقشها على الجدران، فقد تفننت فى إبداع أنواع وأشكال الزينة (الماكياج)، وابتكرت المساحيق، وعلى رأسها الكحل الأسود والأخضر

وأحمر الشفاه، وهو ما كشفت عنه بردية تصور امرأة تحمل مرآة فى يد وتضع باليد الأخرى أحمر شفاه، كما برعت المرأة الفرعونية فى تصميم الملابس ونسجها وحياكتها.

ومع اعترافنا أن مجالات الإبداع تشمل مناحى الحياة باتساعها، فإننا هنا سنتناول عطاء المرأة فى مجال الفن التشكيلى، خصوصًا أن المرأة الفنانة حققت فيه بصمات مؤثرة جدًّا ويندر رصد ملامح هذه المسيرة التى تمتد إلى قرن من الزمان فى مجال آخر، وهو الأمر الذى يكشف عن كون الفن التشكيلى نشاطًا ذاتيًّا، مرهونًا بعمل فردى، دائرته لا تشتبك مع آليات المجتمع الفاعلة إلا فى المراحل النهائية بعد إنجاز العمل ذاته.

كشف فرعونى

كانت الفنانة نازلى مدكور قد كشفت فى كتابها «المرأة المصرية والإبداع الفنى» عن أن الفترة الهيلينية (الإغريقية) المصرية برز فيها نجم فنانتين فى الإسكندرية، وهما مصريتان من أصل يونانى، إحداهما هيلينا ابنة تيمون مصر، عاشت فى نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، وقد اشتهرت برسم منظر لمعركة «إيسوز»، ونقلت لوحتها لتعرض فى روما فى ساحة السلام فى أيام فسبايان، أما الفنانة الأخرى، فكانت تدعى ألكسندر ابنة الفنان نيالسيز.

كما برعت المرأة خلال الفترة القبطية فى أعمال النسيج، وتشهد بذلك مناطق أخميم، ونقادة، وسيوة، أما فى الفترة الإسلامية فجاء إسهام المرأة مؤثرًا فى مجال الخزف والفخار والزجاج والأبسطة، حيث تقول شريفة فتحى فى كتابها «الفن والمرأة»: «... فهناك ما يشير إلى أطلال مدينة الفسطاط بوجود المرأة فى أكثر من مضمار فنى، منها قاع طبق من الفخار المزخرف مكتوب

عليه [يعمل مليحة] كما عثروا على وعاء من الخزف الملون، ممهور باسم [خديجة]».

وفى الوقت الذى شهد انفتاح المجتمع المصرى على الحياة الأوروبية مع بداية القرن التاسع عشر، اتجاه سيدات الطبقات الأرستقراطية إلى أن يتعلمن الفنون المختلفة، كالرسم والموسيقى، وذلك على أيدى بعض الفنانين الأجانب، الذين كان قد دعاهم الخديوى محمد على وأسرته من بعده.

أما مع القرن العشرين فقد سافرت الفنانات المصريات إلى بعثات خارجية، حيث وصلت الفنانة زينب عبده إلى لندن فى عام ١٩٢٤، كأول فنانة مبعوثة إلى الخارج، وتحتفظ الجمعية الجغرافية بالقاهرة حتى الآن بلوحة تحمل توقيع فنانة تدعى فتحية ذهنى فى عام ١٩٠٦، وهى اللوحة التى تجسد حفلة زار بكل التفاصيل الدقيقة للملبس والحركة العنيفة، وتلتقى مفيدة شعبان مع الفنان الفرنسى هنرى ماتيس فى تناوله لعناصر تراثية فى خلفية لواحاتها. وتمسكت آمى نمر (١٩٠٢-١٩٦٢) بالأسلوب الأكاديمى، وإن كانت مع الثلاثينيات اتجهت إلى التجريدية الهندسية، وفى الخمسينات ظهرت أعمالها التكعيبية.

الحفر على جدار العشرينيات

ومع ظهور المثال خالد الذكر محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) ورفاقه، يوسف كامل، وراغب عياد، ومحمد ناجى، ومحمود سعيد، وأحمد صبرى، إيذانا بتدشين تاريخ جديد لحركة الفن التشكيلى المعاصر بعد تخرجهم فى مدرسة الفنون الجميلة فى عام ١٩٠٨، جاء عطاء الفنانات جنبًا إلى جنب مع صفوف الرجال، أمثال عفت ناجى، وتحية حليم، وخديجة رياض، ومارجريت نخلة،

وجاذبية سرّى، وزينب عبد الحميد، وفاطمة عرارجى، ومريم عبد العليم، وأيما كالى عياد.

وعلى الرغم من أن الفنانات المصريات اللاتى شكّلن الرعيل الأول ينتمين إلى أصول أرستقراطية وطبقات اجتماعية مستريحة، فإنهن -بشكل عام- ارتبطن بقضايا المجتمع، والتعبير عن تطلعات وآمال الفئات البسيطة، فقد رسمت تحية حليم (١٩١٩-٢٠٠٣)، كأنها تلون بتراب الأرض، وأصبحت الفلاحات هن موضوع عفت ناجى، واحتضنت زينب عبد الحميد البيوت فى لوحاتها برفق، وتعرضت أنجى أفلاطون للاعتقال بسبب انحيازها إلى الفقراء.

فرأينا خديجة رياض (١٩١٤-١٩٨٢) تستقل آلة الزمن وتبشر بقيم جمالية تجريدية تفاجئ بها المجتمع، وتفتح مارجريت نخلة نافذة على مشاهد من الحياة الأرستقراطية، كما رسمت التجمعات فى عشق، لتظل لوحة البورصة واحدة من أهم فى القرن العشرين، وتقتسم عفت ناجى (١٩١٢-١٩٩٤) هموم وأعباء البدايات مع زوجها سعد الخادم، وأصبحت الفلاحات موضوعها الأثير، واحتضنت زينب عبد الحميد (١٩١٩-٢٠٠٢) البيوت فى لوحاتها بحيوية، وتعرضت أنجى أفلاطون للاعتقال بسبب انحيازها إلى الفقراء، وارتبطت جاذبية سرى بمظاهر الواقع الشعبى فى الحارة والشوارع الضيقة، ورسمت رتيبة مع بناتها، والألعاب الشعبية، فيما تمسكت كوكب العسال بالألوان المائية، معبرة عن الطبقة الوسطى بشاعرية.

امتداد طبيعى (دفع ذاتى)

ويتواصل عطاء الأجيال.. حيث تقتصد رباب نمر (١٩٤٠) فى الألوان، باختيارها الرسم باللون الواحد فيما ارتبطت مريم عبد العليم عبر مسيرتها الفنية

بالحرف العربى، بينما حروفية نعيمة الشيشينى تشابهت مع بقايا نقوش تراثية أو رسوم لحضارة قديمة، وجاء الفن الشعبى عنوانًا للوحات سوسن عامر، وذهبت فاطمة العرارجى (١٩٣١) فى لوحاتها إلى عالم ميتافيزيقى، يبحث فى ما وراء الطبيعة، لكن برسوم شاعرية، تعتمد على اختزال الشكل وتكثيف المعنى، من خلال علاقات حوارية لعناصر وشخوص ورموز عضوية تسبح فى فراغ افتراضى رحب فى ظل توازن بسيط، وبعيدًا عن الافتعال، فيما تمسكت عايدة عبد الكريم (١٩٢٦) بالواقعية فى نحتها الزجاجى عندما قدمت الفلاحة على طريقة محمود مختار، أما ليلى سليمان فجاءت أعمالها على نحو تعبيرى، وعبّرت زينب السجينى عن الأمومة، وارتبطت سوسن عامر بالشعبيات، وكانت سرية صدقى ١٩٤٦ بدأت حياتها الفنية بالنحت، ثم تحولت إلى الرسم، وفيما احتفت وسام فهمى ١٩٣٩ بالطبيعة، فيما اقتربت من التجريد الغنائى، ملك أبو النصر (١٩٣٤)، ليلى عزت (١٩٣٥)، هدى خالد (١٩٤٤)، أما ليلى السنديونى فجلعت من الخزف أيقونة حضارية تعكس طبقات مصر الحضارية، وفتشت ثناء عز الدين عن التراث، لتصل إلى صيغ مقنعة لتناول الوحدات التراثية فى موضوع شائك، وارتبطت نعيمة الشيشينى بالكتابات الخطية سواء تشابه ذلك مع الحرف العربى أو غيره.

من جيل الوسط اتجهت إيفلين عشم الله إلى الرمز، ورسمت نازلى مدكور (١٩٤٩) السماء على حافة الصحراء، واختارت أزميرالدا حداد (١٩٤٩) الفسيفساء، وعطيات سيد أحمد (١٩٣٥) الطبيعة الصامتة، وجمعت سهير عثمان بين تقنيات الجرافيك المركبة والمتعددة وإمكانية خلق مفهوم جديد للنسيج، فيما اختارت زينب سالم (١٩٤٥) التعبير بالطين، وتشترك معها فى

ذلك ميرفت السويفى، وفاطمة عباس، واستخدمت هدى مراد اللون بكثافة، فى الوقت التى استغرق فيه البحث عن التقنيات كل من ماجدة الشرقاوى ومديحة متولى وانشغلت سوسن أبوالنجا (١٩٥٥) بالزخارف الشعبية، وتقترب دينا الغريب من توجهات مدرسة البوب آرت، وتتعلق فاتن النواوى بالأسطورة.. وهذه الإشارات التلغرافية على سبيل المثال لا الحصر.

جرأة الشباب

وأخيرا اتسمت إبداعات الفنانات الشابات بالجرأة فنرى ريم حسن تتناول كل شيء فى المشهد المعاصر، وتقترب جيهان سليمان عن قيم تجريدية، وإن كانت فى الفترة الأخيرة تلتقى مع توجهات مدرسة الباوهاوس، وتشترك معها أمل نصر، وتبحث ريم حسن عن الحرية المطلقة، وتصطدم هويدا السباعى بالمألوف، وتنفرد وئام المصرى باستنطاق كوامن رسم جديد، وتلجأ نجلاء سمير إلى تعدد مستويات الرؤية فى اللوحة الواحدة، وتجمع عبير حمدى بين السريالية بمفهومها المطلق والتجريد، على نحو فريد، فى الوقت الذى تعددت فيه الأساليب لدى رشا سليمان، فيما اتخذت سحر الأمير من المنحى الشعبى سبيلاً، وهند عدنان تتمسك بالواقعية الرومانسية، وتشترك معها فيروز سمير، بينما تتخذ نجلاء فتحى من التلقائية طريقًا، وجمعت هديل نظمى بين الفن التشكيلى والسينما، واحتفت مى رفقى وهالة عامر بالجسد الإنسانى، ومعهم غادة عبد الملك، واتجهت هيام عبد الباقى إلى السرد، وساندى زكى إلى التجريد الغنائى، منشغلة بالخامات المعاصرة، ورانيا عزت إلى التجريب، وارتبطت ميرفت الشاذلى بالموضوع الشعبى وعناصره الأثيرة، واقتربت أحلام فكرى قليلا من الواقعية السحرية، وذهبت رانيا فرغلى إلى عالم عرض الأزياء

فنيا بعد أن درست فى إيطاليا طرق عرض الملابس.

أما النحاتات فبرعت فيفيان البتانونى فى الحوار مع الحجر، فيما اتسمت منحوتات أميمة إبراهيم وهالة عبد المنعم بحساسية مرهفة، وتجمع سامية عبد المنصف بين عدة أساليب، ومدارس فنية، وأيضًا خامات مختلفة، لكن على نحو واعد، وتبرز موهبة إيمان عزت وإيمان إسامة فى الجرافيك، وإن كانت إيمان عزت اختارت التجريد أسلوبا.

يعتبر صالون الشباب الذى انطلق فى نهاية عام ١٩٨٩ أحد أهم الأحداث التى غيرت مجرى الحياة الفنية سواء بانسحاب فنانين من الساحة، أو تدفق طاقات جديدة فى شرايين الحياة الفنية، فقد جذب هذا النشاط الشبابى عددًا كبيرًا من الفنانات فى كل دوراته.

كما نشط عدد ليس قليلاً من الفنانات مارسن الفن من خارج أسوار المؤسسات الفنية الأكاديمية، فجاء عطاؤهن من خلال مجهود ذاتى وأقرب إلى الفن الفطرى، ومنهن من تأثر بالدوائر الثقافية فى المدن، فظهر النتاج الفنى دون سمات واضحة. رشا قرنى (١٩٨٢) حاصلة على دبلوم المدارس الصناعية، ريهام غريب سليمان (١٩٧٠) مهندسة، فيما حافظت الخزافة الصعيدية فائقة عبد القادر على بكارة النتاج الفنى الفطرى، فى الوقت الذى تميزت فيه أعمال نفيسة البقلى متسقة مع سمات الفن الفطرى الخالص وهى التى تعيش وتعمل مترجمة داخل دائرة إعلامية نشطة (الإذاعة المصرية) وتلتقى فى ذلك مع رائد الفن الفطرى فى العالم هنرى رسو، فى هذا السياق لا بد من الإشارة إلى نشاط جماعة القاهرة للفنون التشكيلية الذى يمتد إلى أكثر من ربع قرن، وإن كان أغلب أعضاء هذه الجماعة من زوجات الدبلوماسيين،

ويتأرجح إنتاجهن على عدة مسارات، يصعب معه التصنيف الدقيق بسبب غياب المعايير، لكن المشترك المؤكد بينهن هو عدم توفر الفرص الدراسية داخل الأكاديميات الفنية بشكل نظامى.

مغامرات الخروج عن المألوف

من الظواهر اللافتة فى معرض الحديث عن إبداعات المرأة التوجه إلى مجال التصوير (الرسم الملون)، فيما يشبه الأسر داخل إطار اللوحة حيث اقتصر عطاء أغلب الفنانات على صيغ نمطية تحفظ للقيم الجمالية المستقرة وجودها، بعيدا عن المغامرات والخروج عن المألوف والسائد، حيث ندرت التجارب الاستثنائية، أما المجال الثانى الذى أقبلت عليه المرأة وسيطًا إبداعيًا فهو الخزف ومن السهل التعرف على تميز ميرفت السويفى (١٩٥١) ابنة كلية التربية الفنية، وأيضًا زينب سالم فى تجاوزها مفاهيم دائرتها الأكاديمية باعتبارها تنتمى إلى أحد معاقل الفن النفعى (كلية الفنون التطبيقية)، فقد سعت إلى إطلاق جماليات الفن الخالدة، بينما يمكن أن نرى بسهولة تعبيرية تهانى العادلى (١٩٤٦)، ورمزية سلوى أحمد رشدى (١٩٤٢)، وتكعيبية فتحية معتوق (١٩٥٠)، ونعومة التصميم وحب التفاصيل لدى ليلى السنديونى (١٩٣٥)، ومن جيل الوسط سطعت فاطمة عباس كالبرق واختفت، ويشترك معها فى ذلك نجية عبد الرازق، وفى الغالب السبب الهجرة إلى الخليج العربى، ومن الشباب تميزت رباب على نبيل وهبة (١٩٧٤)، وهالة الرزاز (١٩٧٣) فى الوقت الذى ندرت فيه أسماء النحاتات، رغم وجود سمبوزيوم أسوان، وتدفق عدد ليس بالقليل على التصوير الفوتوغرافى حيث تميزت سماح الليثى، وسارة مصطفى، ووئام المصرى، ونرمين همام، ومروة عادل.

وتتفرد المرأة فى مجال فن الحلى بالساحة وحدها، حيث يعد أسهام الرجل هنا على سبيل الاستثناء، حيث برزت إحسان ندا، وعزة فهمى، وزينب خليفة، وسوزان المصرى، وفاطمة الطنانى، وزينب منصور، ونجوى مهدى، فيما اتسعت دائرة مشاركة الشباب على نحو كبير، بل وحققوا إنجازات كبيرة، ومنهم نهلة قناوى، وسارة عبد العظيم، وعلياء الجريدى، ووهاد سمير، وهالة عبد المنعم، وأسماء بربرى.

ومما لا شك فيه أن المرأة قد شكلت إضافة لا يمكن غض الطرف عنها للحياة الفنية بداية من الرعيل الأول وحتى أحدث جيل، فقد استطاعت المرأة الفنانة أن تسهم فى رسم ملامح المشهد التشكيلى خلال القرن العشرين، وحتى الآن على نحو متفرد، من النادر أن نجد له مثيلاً فى أى من المجالات الأخرى، بل استطاعت أن تواكب التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية القاسية، وتعكس أفكار وفلسفات العصر، إن كانت فى بعض الأحيان انفصلت عن الواقع، بسبب اختيار سكة السلامة. أو بحكم التعلق بالأفكار الواردة.

المرأة عنصرًا تشكيليًّا فى التصوير الجدارى الإسلامى

Women as a plastic Objectin the Islamic Mural Painting

السيد القماش

ورثت الحضارة الإسلامية، مناطق فسيحة سادت فيها منذ آلاف السنين تقاليد الحضارات الفارسية واليونانية وعقائدها. وهى - وإن طبعتها بطابعها - لم تقوَ على انتزاعها من موروثها كله فبقيت إلى جانب ذلك الطابع الجديد آثار من ذلك الماضى العتيق وكان التصوير الجدارى من ضمن ما بقى وذلك بجهود الفنانين الذين فصلوا بين ما هو دينى وما هو دنيوى. ولقد عاونت عوامل اجتماعية أخرى فى الشرق الإسلامى على نمو فن التصوير الجدارى، منها الفصل داخل الدور الخاصة بين الجناح المفتوح الذى يُستقبل فيه الضيوف، وجناح «الحريم»[(١)] الذى لم يكن يُسمح لغريب أن يدخله فتقع عينه على ما فيه، الأمر الذى شجّع على تجميل أجنحة الحريم بصور الأشخاص يبدعون فيها كما يشاؤون للترفيه عن نساء تلك العصور اللاتى كُنّ شبه حبيسات لا يرين مُتع الحياة. فبينما كان التصوير (الرسم الملوّن) ممنوعًا فى ناحية، إذ بنا نراه مُباحًا فى ناحية أخرى. ومع تحريم تصوير الشخوص صراحة بقيت الحمامات الخاصة تزدان بصور الأشخاص متأثرة فى ذلك بما ورثته من تقاليد كانت سائدة قرونًا قبل الإسلام. غير أن معظم لوحات التصوير الجدارى الإسلامية قد اختفت للأسف خلال غزوات التتار لعالم الإسلام وتدميرهم لبغداد، ولم يبقَ منها ما يدلنا عليها غير بعض الجداريات توضح وتنطق بما كان عليه التصوير فى حياة عهود الإسلام الأولى، ثم قلة ما كُتب أو بُحث فى ذلك الموضوع.

◘ مصادر التصوير الجدارى الإسلامى:

تكاد تكون المصادر الأولى لِمَا نعرفه من نشأة التصوير الجدارى فى الإسلام هى لوحات الفسيفساء «music» بقبة الصخرة (٦٩٠م) بالقدس، وبالمسجد الأُموى فى دمشق (٧٠٦م) بسوريا وباللوحات الفنية الجدارية فى قُصير عُمرة (٧١٠-٧١٥م) ببادية الأردن، وفى قصر الحير الغربى ببادية الشام (٧٣٠م) وذلك خلال العصر الأُموى. أما فى العصر العباسى فمصادرنا هى اللوحات الجدارية التى تُزيّن جُدارن قصر سامراء (٨٣٦-٨٣٩م)، ثم اللوحات الجدارية التى نجدها فى قصر الغزنويون فى عهد السلطان محمود الغزنوى (٩٩٨-١٠٣٠) الذى لم يطُل كثيرا.

وينبع الرافد الأساسى الذى استقى منه التصويروالتصوير الجدارى الإسلامى خصوصًا جذوره من المدارس البيزنطية، والمسيحية والساسانية[٢] والمانوية[٣] التى انتمى إليها المصورون قبل ظهور الإسلام، ثم المدرسة الصينية فى فترة متأخرة قليلاً، إذ لم يعمد الإسلام فى نشأته المبكرة إلى تنمية مدرسة بعينها فى التصوير، فقد جاءت نماذجه المبكرة قريبة على هذا الدين ويمكن ردها إلى أى مدرسة فنية أجنبية سواء انتقلت من بعض البلاد التى فتحها العرب وشملتها الحضارة الإسلامية، أو من البلاد التى اتصلت حضارتها بالمسلمين خلال معاملات السياسية والتجارة فى الحقب المتأخرة. ويؤكد ذلكم.س. ديماند، حينما يقول: «لم يكن للعرب والمسلمين فن خاص بهم، ولكنهم عندما فتحوا البلاد تبنوا الفنون الرفيعة، ولقد بدأ أسلوب الفن الإسلامى، ينحوا تدريجيًا مشتقًا من مصدرين فنيين: الفن البيرنطى والفن الساسانى فى مصر، ولقد كان الفن الإسلامى متأثرًا بالزخارف القبطية ومع ذلك فإنه لا تزال

معلوماتنا التاريخية قليلة عن فن التصوير الإسلامى فى عصوره الأولى»(٤) ولكن نستطيع على الأقل أن نتصور مدى التأثير المتطور والمختلف فى اللوحات الجدارية فى العصر الأُموى والعباسى إلى الصفوى وبخاصة فى رسم المرأة، محل البحث.

◘ سمات التصوير الإسلامى:

- لم يُعنَ الفن الإسلامى كثيرًا بفن البورتريه portrait (الصورة الشخصية)(٥) وتنحصر سمات التصوير فى عدة نقاط منها:
- اعتماد على المناظير (المنظور) perspectivesالمتعددة، أى احتواؤه للتفاصيل كافة ثم جمعها فى غير اتساق.
- انقسام كل منمنمة إلى مجموعات تصويرية مستقلة تكاد كل منها تُعنى بذاتها، ثم هى إلى ذلك تكون فى مجموعة شكلاً متكاملاً.
- أخذه بمبدأ أن تصغير المبكر لا يبعده عن تفاصيل الأصل.
- عدم إلقائه بالاً للوجدانيات، فلقد كان التصوير الجدارى الإسلامى فى خدمة البلاطات أولاً، أو بطريقة أقرب فى خدمة قصور الملوك التى كانت بيوت المسلمين عمومًا، من أجل هذا كان لا بد لتلك القصور أن تبدو أقرب إلى الجد، باستثناء الأجنحة الخاصة بالحريم.
- وكذلك التجاوز عما يبدو على الوجوه من انفعال ووجدان إلا فى ما ندر، فتبدو الوجوه غفلاً لا حركة بها سواء أكانوا ملوكًا أو رعايا، أو جنودًا أو فلاحين. ولا يجوز أن نعزو مثل هذا القصور

إلى نقص فى كفاية المصورين فى العصور الإسلامية.

- فى بعض اللوحات محل البحث نجد محاولة للتجسيم من خلال الظل والنور، وأحيانًا القرب من الواقعية. ولقد لاحظ الباحث أن رسوم الوجوه لم تكن صورة مماثلة لشخص ما بعينه، بل هى تصور ما يرمز إلى تلك الشخصيات بخصائص ومميزات لها علاقة بفنون الدول التى فتحها المسلمون.

- تنويع التعبير البسيط على الوجوه البشرية عن طريق أساليب الرسم التقليدية لتوضيح الانفعال والمشاعر، ومن أكثرها شيوعًا وضع الإصبع على الشفاه علامة للدهشة والتعجب والذهول، ومنها كذلك عض ظهر الكف إشارة إلى اليأس وعلامة ثالثة إسدال حجاب على الوجه أو طرح الذراعين إلى الخلف للتدليل على الأسى.

◘ المرأة عنصرًا تشكيليًّا فى التصوير الجدارى الإسلامى عبر العصور:

العصر الأُموى Amway (٤١-١٣٢هـ) - (٦٦١-٧٤٩م):

كان اختيار الأُمويين لمدينة دمشق عاصمة للخلافة الإسلامية السبب الرئيسى فى قيام فن التصوير الجدارى الإسلامى الأول، وظهور الطراز الأموى، وكان لهذه الفترة أثر عميق فى تاريخ الإسلام، حيث بدأ فيها اتصال الثقافة الإسلامية بحضارة الدولة الرومانية المسيحية البيزنطية الموجودة فى سوريا ومصر، وحضارة الفرس الموجودة فى سوريا والعراق، وذلك لوقوع هذه

البلاد وقت أن فتحها العرب تحت حكم الدولة الرومانية البيزنطية مما جعلها متأثرة بفنونها «كما كانت آثارها تحتفظ بالكثير من عناصر الفنون الهيلينستية والرومانية الوثنية. ولصلة هذه البلاد بإيران فى فترة الحكم الرومانى كان يوجد بها أيضًا بعض أساليب الفن الساسانى»[٦].

- التصوير الجدارى فى العصر الأموى.

لقد ازدهر فن التصوير الجدارى فى هذا العصر، ووجدت نماذج منه فى قصرَى «قصير عمرة» و«الحير الغربى». وترجع أهمية تلك الجداريات إلى وجود عناصر آدمية بها مما أدهش مؤرخى الفنون حين اكتشافها، حيث إن الفكرة التى كانت سائدة هى تحريم تصوير الكائنات الحية آدمية أو حيوانية.

أ- جداريات قصر «قصير عُمرة»:

هذا الأثر المعمارى هو عبارة عن قصر وحمام يحتوى على مغطس للماء البارد وآخر للماء الدافئ ويقع هذا القصر على بعد خمسين ميلاً إلى الشرق من مدينة عمان الأردن (صحراء الأردن) ويضم قاعة استقبال مستطيلة (رواقًا) ذات عقدين يقسمانها إلى ثلاثة أروقة، ويوجد على جدران وسقوف هذا الحمام جداريات ملونة، كما توجد بقاعة الاستقبال أيضًا لوحتان ملونتان، وهو يعتبر أهم قصور الصيد الأموية.

وقد اكتشف هذا القصر الرحالة الجيكوسلوفاكى الواموزل (Alios Musil)[7] سنة ١٨٩٨م. والذى من «المرجح أنه قد شُيِّدَ فى الفترة ما بين ٧١١ و ٧١٢م. ويبدو من الرسوم الباقية الموجودة فى أطلال القصر أن طرازها هلينى وأن الفنانين الذين رسموها كانو إما من السوريين وإما من الآراميين الذين

كانوا يعرفون اللغة العربية أكثر من معرفتهم اللغة اليونانية[٨]، ولم يتأكد حتى الآن بصفة قاطعة نسبة هذا القصر إلى الوليد الأول[٩]، وقد استبعد الأستاذ ريتشارد إتنجهاوزن[١٠] فى كتابة «التصوير عند العرب» ص٣٣ نسبة القصر إلى الوليد بن عبد الملك ورجح أنه شُيِّدَ خصيصًا إما للوليد الثانى[١١] وإما ليزيد الثالث[١٢] عندما كانا أميرين فى عهد الخليفة هشام[١٣].

وترجع أهمية هذا القصر إلى مجموعة اللوحات الجدارية التى كان يحتويها، ولقد دبّ التلف الآن إلى معظمها ولكن لحسن الحظ تمكن الرسام النمساوى ميليش Meilish من نقلها فى عام ١٩٠١م عندما كان بصحبة مكتشف القصر، ولقد تعددت الموضوعات الفنية داخل الجداريات فنجد العناصر الآدمية كالمرأة – موضوع البحث – والنباتية والحيوانية، ويمكن تقسيم هذه الموضوعات إلى مجموعتين:

– **الأولى:** الموجودة على الجانب الجنوبى من الحمام، حيث نشاهد صورة لعنصر المرأة مرسومًا بخطوط لينة سميكة بعض الشىء بها جرأة خطية وحركية غير معهودة، وهى قريبة من الواقعية إلى درجة كبيرة ويشعر المشاهد بأن تلك المرأة آتية من هذا الجدار ومتجهة إلى داخل المياه. وفى الحقيقة أن هذه الجدارية تلقى ضوءًا كاشفًا على صفة من أهم صفات التصوير، وكذلك الرسوم الموجودة فى قصر «قصير عُمرة» وهى صفة التجسيم Modelling وتأثير الضوء والظل Tone والحركة الطبيعية، وفى هذه الجداريات يكشف أيضًا عن مدى اعتمادها التقليدى والتأثر الرومانى الشديد، ومع ذلك تعكس فى مظهرها وشكلها الجسدى، مفهوم الجمال الذى ابتعد كثيرًا عن مفهوم

الجمال فى العصر الكلاسيكى والحقيقة الواضحة من الرسوم التركيز على الصدور الممتلئة والخصور النحيفة، قد أدى إلى أن يفترض الباحث أن هذه الرسوم قد ترجع وتستند إلى أمثلة هندية أو صور من بلدان آسيا الوسطى التى هى بدورها منقولة أيضًا عن أمثلة هندية. ففى الوقت الذى وجدت فيه التأثيرات الشرقية فى الفن الأُموى، كان العامل الأساسى هو الموقف الذهنى (الفكرة المسبقة) الذى شجع الأمويين على قبول قانون الجمال، وقانون النسب التشريحية هذه. هل كانت هذه الرسوم وبهذا المنطق يعكس المفهوم العربى للجمال الأُنثوى فى تلك الفترة؟ إذا نظرنا إلى وجه امراة تلك الجدارية لوجدنا أن الأعين عميقة التأثير بنظراتها الباكية المحدقة فى اللا نهائية والتى تعكس تأثيرًا آخر من الرسومات القبطية والمسيحية الأخرى التى تكشف عن ميل شديد وواضح تجاه المسائل الروحية. ولا بد أن نسجل هنا أنه لم تظهر الصورة العارية أو شبه العارية إلا فى الرسوم التى كانت تزين دور الحريم (اللوحة رقم ١).

– كما توجد أيضًا مجموعة رسوم زخرفية لبشر من نساء ورجال وحيوانات ضمن رسوم أطر مضلعة (مساحات مربعة أو معينة) أو داخل رسوم من الفروع النباتية وتشمل موضوعات الصيد والرقص والاستحمام. وتبدو هذه الرسوم الجدارية لأول وهلة كأنها زخرف ليس إلا. ومع ذلك نجد فيها صفة فنية كبيرة، حيث نجد عنصر المرأة تشكل من ضمن تلك الرسوم بصيغة تصويرية علمية، حيث نلاحظ وضوح نوع الجنس، وليونة الخطوط وحركة الرأس وهو تميل قليلاً

كأنها تتمايل مع إيقاع خاص، حيث ترفع إحدى يديها إلى أعلى وتمسك بطرف ثوبها بيدها اليمنى الأخرى، والملابس طبقتين العلوية داكنة والسفلية فاتحة محلاة بخطوط زخرفية تحدد شكل ذيل الزى، وهى طويلة إلى أخمص القدمين، ثم ذلك الحزام، وحركة الأرجل التى تتوائم مع حركة الأيدى، والشعر يأتى من أعلى الجبهة وبمقص عند الأذن، والجسم مكتنز بض والوجه منتفخ ويتضح منها ملامح المرأة بشكل واضح وقد نجح الفنان فى التعبير عن الحركة الطبيعية وعلاقة النسب التشريحية بعضها ببعض ودقة ملاحظته لكل التفاصيل التى فى الزى وكذلك قسمات الوجه المعبرة (اللوحة رقم٢).

– **الثانية:** فى نهاية الرواق الأوسط لقاعة الدخول الكبرى بالقصر، التى يُحتمل أنها كانت مُعَدّة للاستقبال أو للاجتماعات، توجد جدارية لصورة شخص جالس على عرش ورأسه محاط بهالة تذكرنا بمثلها فى الفن البيزنطى يحف به امرأتان واقفتان، وتقول نعمت إسماعيل فى كتابها «فنون الشرق الأوسط» ص١٩:

«إن تلك الجدارية فى صدر حَنيّة قاعة الاستقبال، تصور الخليفة جالسا على عرشه». ويتضح من المرأتين الواقفتين ملامح تأثير الفن الفارسى والهندى من حيث امتلاء الجسد وحركة الأيدى اللينة وزخرفة الملابس بكثير من الزخارف، ثم طوق الرقبة العريض الذى كان يميز ملابس النساء فى تلك الفترة وكذلك القسمات، وإحداهن تتزين بعقد فى رقبتها. وفى حقيقة الأمر أن هذه الجدارية تمثل مشهدًا رمزيًا منقولاً عن صورة فارسية تمثل ملوك العالم وهم يُحَيُّون سيدهم (اللوحة رقم٣) كما نراه

أيضًا مصوَّرًا فى صحن ساسانى من الفضة محفوظ فى متحف طهران بإيران.

ب- جداريات قصر «الحير الغربى».

يقع هذا القصر على الطريق الذى يصل بين دمشق وتدمر فى سوريا، وهو بناء مربع الشكل يزيد كل ضلع منه على سبعين مترًا شُيّد بحجر الكلس إلى ارتفاع عشرين مترًا فوقها صفوف من الآجر[١٤] (burnt clay) أو العوارض الخشبية، وهو مكون من طابقين له باب كبير وعلى بعد عشرة كيلومترات منه يوجد بناء كتبت على بوابته الحجرية كتابات تبين أن الخليفة هشام بن عبد الملك هو الذى أمر ببناء هذا القصر فى سنة ١٠٩ هجرية، وتقول أراء أخرى ١١٠هـ (٧٢٨ - ٧٢٩م)[١٥] إن الشخص الذى بناه يُدعى «ثابت بن أبى ثابت»، ويقول انتجهاوزن فى كتابه «فن التصوير»[١٦] إن المستشرق الفرنسى الأب «بودابار» المتوفَّى سنة ١٩٥٥م هو الذى اكتشف هذا القصر، فى حين تقول نعمت إسماعيل علام إن الذى اكتشف هذا القصر هو الأستاذ دانييل شلومبرجر. وكان الكثير من الأمراء يسكنون فى هذه المنازل التى تشبه القلاع، التى كانت لها وظيفة مزدوجة، هى اتخاذها مركزًا لإدارة الإقطاعات ومقرات للصيد وقصر الحير الغربى، قصر مُشَيَّد بإتقان معمارى ومزخرف بإفراط ويحتوى على عدة جداريات مهمة، إحداها لوجه به رؤوس بشرية، والأخرى صورتان كبيرتان فى أرضية الغرف ذات السلالم. وقد نقلت هذه الجداريات إلى متحف دمشق، وقد شاهدها الباحث عن قرب.

أ- **الجدارية الأولى:** جيا إلهة الأرض، جدارية أرضية ٧٣٠ م:

وهذه الجدارية تنتمى إلى الطريقة الكلاسيكية ذات القوانين[١٧] التى

كانت سائدة فى المنطقة. فى وسطها نرى شكلاً دائريًا كبيرًا به صورة نصفية لامرأة تمسك برداء فيه ثمار مختلفة، عيناها واسعتان تحملقان إلى الرائى لها، حاجباها غليظا القوام ذوا شعر كثيف، تتحلى بعقد ذى حبات دائرية. يلاحظ منها أن جسدها ممتلئ، تحيرك وأحيانًا تخيفك وهى تشبه فى ذلك إلى تلك المرأة «جيا» إلهة الأرض، وقد ذكرت فى الأساطير أنها أم كل المردة والخيرات والشرور، والفضائل والرذائل، وتعتبر أحيانًا أنها «الطبيعة»، كان لها أسماء عدة منها «تيته» tite e وأوبس ops(18).

وكما هو الحال فى الأمثلة الأخرى (كيجا) فقد طوقت عنقها أفعى. وحول الشكل الدائرى مساحة مستطيلة محاطة هى الأخرى بإطار مشغول بزخارف من فروع نباتية أرابيسكية تضم عناقيد من الأعناب. وبين الزخارف النباتية وفى الفراغ المستطيل مخلوقان لهما جسد إنسان عارى الصدر، فى حين نلاحظ إن الجزء الخلفى منهما (وهو غير ظاهر فى الجدارية) من ذيول تشبه الأفاعى ملتفة ثلاث مرات وهى ذات زعانف وأيضًا نجد ذلك الانتقال المفاجئ من المناطق المضيئة (الضوء) إلى المناطق الداكنة اللون (الظل) وتذكرنا تلك الجدارية بجداريات الفسيفساء الذى يستغرق صنعها وقتًا أطولاً.

كما نلاحظ أن الجديد على تلك الجدارية هو تقليد الأرضية وكأنها رُصّعت بالرخام الذى يعود إلى العصر الرومانى وما بعده (اللوحة رقم٤).

ب- **الجدارية الثانية:** تختلف كل الاختلاف فى الأسلوب والتصميم والمحتوى عن الجدارية الأولى. فهى مكونة من مستطيل كبير مقسم إلى ثلاثة شرائط (مساحات) ذات ارتفاعات غير متساوية، وكلها محاطة بإطار

مُحَلًى بورود ذات أربع أوراق فى أشكال مربعة بالتماسّ والتكرار، والشريط (الجزء) العلوى يشغله موسيقيان، أحدهما امرأة (على يمين الجدارية) تضرب على العود، نلاحظ تلك الخطوط الكثيرة الممتدة فى العديد من الاتجاهات لتؤكد شكل الزى الذى يتكون من قطعتين وأيضًا ليؤكد شكل جسد المرأة ثم نلاحظ تلك الزوايا الحادة فى الجزء الأول من ملابسها، ثم ذلك الاكتناز والياقة الدائرية العريضة، وملامح الهيام والتأثر وحركة الأصابع. كلها عناصر تؤكد على مفهوم دقيق للفنان المصور الجدارى الذى نفذ تلك الجدارية. كل هذا يشير إلى أن التكوين هنا أصله فارسى حيث يمكننا أن نراه على نماذج أصلية لمنظر الموسيقيين والصياد فى الرسوم التى تزين الأوانى الفضية والمزهريات الساسانية.

ومن الملاحظ بشكل لافت للنظر طريقة رسم جداريات قصر الحير الغربى، حيث نجد جميع العناصر قد حُدّدت باللون الأسود كما يظهر التقاء التيارات المختلفة. فبجانب التأثير الإغريقى الواضح يظهر انطباع وطراز التصوير (الرسم بالألوان) والفنان الساسانى (اللوحة رقم٥).

□ العصر العباسى 132-447هـ Abassy era) - (٧٥٠-١٠٥٥م).

كثرت الاضطرابات فى أواخر عهد الدولة الأُموية، وكان ذلك فى فترة حكم مروان الثانى الذى اتخذ حِران عاصمة له، وفى عام ١٢٩هـ/٧٤٧م جاهر العباسيون بعدائهم للأمويين واتهموهم بإهمال شؤون الدولة الإسلامية وتمكنو من هزيمة الخليفة مروان فى موقعة الزاب عام ١٣٢-٧٥٠م، ففر إلى مصر وبذلك تم للعباسيين الاستيلاء على الخلافة

الإسلامية عام ٧٥٠م وفضل العباسيون نقل مقر حكم الخلافة الإسلامية من دمشق إلى الكوفة فى جنوب العراق لتكون مركزًا للحكم العباسى.

التصوير الجدارى فى العصر العباسى:

نشطت حركة العمارة المدنية نشاطًا كبيرًا فى هذا العصر حيث اهتم الخلفاء بتشييد قصورهم فى المدن التى أنشؤوها. وتتميز جميعها بمتانة عمارتها وبوسائل الرفاهية المزودة بها، كالحمامات. كما رُسم على بعض جدرانها رسوم جدارية.

جداريات قصر الجوسق[١٩]:

جمّل الخلفاء العباسيون قصورهم بالرسوم الجدارية، كما كان متبعًا فى القصور الساسانية، ولقد عُثر على نماذج من هذه الصور الجدارية فى قصر الجوسق، وهو من أهم القصور التى بناها، وكانت هذه الجداريات تغطى الجزء الأعلى من جدران قاعات القصر. ومن أجملها ما وُجد فى جناح الحريم وفى مرافق أحد الحمامات، وتضم هذه الرسوم صور راقصات وموسيقيات وصائدات وحيوانات وطيور، ولقد وُضعت بعض هذه الوحدات الحية داخل أشكال ومساحات مستديرة أو مربعة يحيط بها إطار مزخرف بنقط تشبه حبات اللؤلؤ أو أشكال القلوب كما ظهرت بعض الرسوم فى دوائر تكونت من تفريعات نبات الأكنتس الذى استخدم فى زخارف قبة الصخرة، وتشغل الفراغات بين أجزائه رسوم بشرية وحيوانات، وتعتبر هذه الجداريات نسخة متأخرة للشكل والطراز الرومانى. ولم يبقَ من حمّامات العصر العباسى سوى بعض الأجزاء المفتتة التى استطاع هرتزفيلد[٢٠] أن

يستنقذها ويحميها فى أثناء حفائره بين أطلال قصر الخليفة المتوكل (٨٤٧-٨٦١) فى سامراء[٢١].

جدارية الراقصتين – سامراء:

كانت تلك الجدارية تقع فى غرفة الحريم المقببة التى أعاد تركيبها المهندس المعمارى الألمانى الشهير أرنست هرتزفيلد. وتُعتبر هى المثال النموذجى لأسلوب جداريات سامراء، وتتكون الجدارية من عنصر المرأة فى صورة راقصتين كاملتى الملبس فى وضع متقابل، الجسمان منظوران من الأمام والرأسان نصف جانبين (تراكوار)[٢٢] والنسب التشريحية غير طبيعية بل نجد بها استطالة فى الجزء العلوى من الجسم عن الجزء الأوسط والأسفل، كما نلاحظ تلك الخطوط المتماوجة الدائرية التى تحدد مناطق الصدر والبطن والركبتين، ثم تلك الثنيات الكثيرة المتداخلة والمتراكبة فى محاولة للتجسيم. والمرأتان تبدوان كأنهما تتحرك كلتاهما نحو الأخرى وتمسكان فى أيديهما المتقاطعات بكأسين ذواتى رقبتين طويلتين متقاطعتين مع رأسيهما تصبان فيهما ماء أو خمرًا بشكل فنى متزن من وعاءين يظهران أمامهما وتقدم كل منهن إلى الأخرى ذلك الوعاء بعد ملئه، ونلاحظ الأوانى والتيجان والأحزمة واللآلئ فى رأسيهما وفى آذانهما، وكذلك الملابس الثقيلة والجدائل الطويلة، كل تلك المظاهر توضح بأنهن تنتميان إلى بلاط الخليفة. ومن السمات الواضحة فى نساء تلك الجدارية الوجنات المكتزة، والذقون العريضة، والأنوف الطويلة المستقيمة، والفم الذى يحده خط مستقيم من أعلى وخط منحنٍ من أسفل، كل ذلك يحدد السمات الشرقية، كما نرى التفصيلات المألوفة مثل خصلات الشعر المعقوصة

على الخد، والزوايا المقصوصة من تسريحات الشعر والجدائل الطويلة والياقات الكبيرة الواسعة نجد لها نظائر شرقية فى الفنون الزخرفية الساسانية وفى الرسوم الجدارية التى اكتشفت فى مدينة طرفان turfan[23]، وإذا نظرنا بنظرة متفحصة لطيات ملابسهن لم نجدها تتدلى بشكل طبيعى بل إنها تتحول وتتقابل وترسم أشكالاً بيضاوية ذات إيقاعات ليس لها مثيل فى الواقع.

الموضوع اجتماعى ولكن بحركات بطيئة إلى درجة تبدو فيها المرأتان كأنهما مقيدتان أو ملتصقتان على الحائط، فالجدارية خالية من التعبيرات الخاصة، وصور المرأتين قد تجمدت كأنها أشبه بأيقونات قبطية تحدق إلى الناظر إليها، إلى اللا نهائية، فى حين ينصبّ التركيز على قوة البناء الجسدى وقوة التركيب الخطى والشكلى فى تناظر متوازن يغلب عليها الأسلوب الزخرفى، ويبدو أن هذا الأسلوب مشتق من أمثلة وجدت فى أواسط آسيا. ونستخلص من الجدارية أنها كرمز تذكارى مؤدًى بإتقان لرقصة ملكية أكثر مما هو رسم لراقصات حيات حقيقيات. كما يبدو التأثير الفارسى واضحا فى جداريات سامراء حيث اعتمد الفنان العباسى على تحديد عناصره بلون أسود قاتم يملأ بعده المساحات بالألوان (اللوحة رقم٦).

◘ الدولة السمانية El samaneya Era – العصر العباسى – (٢٦١-٣٨٩هـ)-(٨٧٤-٩٩٩م).

هى أسرة يرجع نسبها إلى السامانيين، استقرت فى منطقة بلاد ما وراء النهر، وقد اتخذوا بخارى عاصمة لهم، ثم سمرقند التى تقع فى إقليم

التركستان، وكان عصر هذه الدولة من أزهى عصور الأقاليم الإسلامية، وبلاطهم كان يجمع رجال العلم والأدب والشعر، ويعد عصرهم عصر النهضة للفن الإيراني القومي، وقد تمكنوا في عام ٢٨١هـ/٩٠١م من ضم إقليم خراسان وعاصمته نيشابور[٢٤] (شمالي أفغانستان) إلى سلطانهم.

التصوير الجداري في الدولة السمانية:

في مدينة نيشابور تم اكتشاف حفريات عبارة عن لوحات جدارية ملونة ذات موضوعات آدمية من نساء ورجال، يمكن نسبتها إلى العصر العباسي الأول (نهاية القرن الثامن أو التاسع الميلاديين). وذلك لأن الباحث قد لاحظ أن أسلوبها الفني وصفاتها الشخصية لا يختلفان كثيرًا عن أسلوب جداريات مدينة سامراء التي ترجع إلى القرن التاسع الميلادي، وذلك من حيث أسلوب التنفيذ.

وفي مقتنيات متحف المتروبوليتان[٢٥] يوجد قطع فنية كثيرة عُثر عليها في أثناء قيام بعثة المتحف بالتنقيب هناك، ونلاحظ من تلك الجداريات انها متعددة الألوان، وطريقة رسم وجوه السيدات المصورة هي خليط من الأساليب الإيرانية والتركية المعروفة في آسيا الوسطى والتي ستظهر في ما بعد في العصر السلجوقي[٢٦]، والتي كانت تتمثل في امتلاء الوجه واستدارته، وضيق الأعين اللوزية الشكل التي تتجه إلى أعلى بعض الشيء ودقة رسم الفم.

- **الغزنويون Ghouznaweya era (351–582هـ) – (٩٦٢–١١٨٦م).**

تمكنت الأسرة التركية الحاكمة في ولاية (غزنة)[٢٧] – أفغانستان

حاليا – من الاستقلال سياسيًا عن الخلافة العباسية فى بغداد، وكان ذلك فى عصر الحاكم «سابو كتاجين» (٣٦٦-٣٨٧هـ/٩٧٦-٩٩٧م) ونجح الخليفة السلطان محمود الغزنوى (٣٨٩-٤٢١هـ/٩٩٨-١٠٣٠هـ) فى توسيع رقعة دولته.

التصوير الجدارى الغزنوى:

ولقد كشفت الحفريات التى تمت فى مدينة لاشكارى بإزار عن وجود جداريات ملونة لشخصيات آدمية فى قصور الغزنويين ترجع إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى، ونلاحظ من رسوم الشكل الذى بالبحث، أن وجه المرأة الذى صور ورسم على الجدارية أصبح أقرب إلى الشكل البيضاوى الدائرى، والأعين لوزية الشكل، والأنف مستقيم، والفم مرسوم بدقة، وحركة الخطوط قوية جريئة فى التعبير.

والملاحظة الهامة أن ملامح هذا الوجه غفل من التعبير وكأنه قناع أو مسك ثم الخط الذى يدور حول الرأس من أعلى من شكل دائرى يذكرنا بالهالة Halo فى الفن القبطى ثم الحركة المعبرة الخاصة بالوجه، ويظهر من هذه الجدارية تأثر الفنان بشكل واضح بأسلوب جداريات ورسوم مدينة سمراء (اللوحة رقم٧).

◘ العصر الفاطمى 358-567هـ، Falimid Era) – (٩٦٩-١١٧١م):

عندما تولى المعزّ لدين الله الفاطمى رابع الخلفاء الفاطميين عرش الخلافة فى عام ٣٤١هـ-٩٥٣م، تمكن من توسيع رقعة دولته فى شمالى إفريقيا، ولما تم لهم دخول مصر بنجاح نقلوا مركز حكمهم من المهدية إلى

عاصمة جديدة شيدها جوهر فى مصر أسماها القاهرة أصبحت عاصمة الخلافة الفاطمية، ولقد استمر الازدهار الفنى فى مصر حتى فى فترة ضعف الدولة الفاطمية وامتدت ثقافتهم وفنونهم إلى خارج مصر، واستمر ظهور آثارها فى صقلية حتى بعد أن استردَّها ملوك النورمان فى عام ٤٦٤هـ-١٠٧١م، كما ظل تأثير الثقافة الفاطمية على موطنهم الأصلى فى إفريقيا قائمًا بعد أن فقدوا سلطانهم عليها.

التصوير الجدارى الفاطمى فى مصر:

ذكر المقريزى وجود مدرسة للرسوم الجدارية الملونة الإسلامية ازدهرت فى مصر فى العصر الفاطمى، وذكر أن المصورين العراقيين تباروا مع المصوريين المصريين فى رسم صور جدارية أظهروا فيها مهارة فى التلاعب بتأثير الألوان[٢٨].

ويؤيد وجود هذه المدرسة جدارية مرسومة ملونة عثر عليها فى حمام بجهة أبى السعود بمصر القديمة. فى حنيّة عقد مدبب مزخرف برسم لامرأة راقصة لم يبقَ منها - فى الجدارية - إلا الجزء السفلى وجزء من الرأس تحيط به هالة، والألوان المستخدمة هى الأحمر والأسود، وقد رُسمت بالألوان المائية على الجص[٢٩].

التصوير الجدارى فى صقلية:

ويظهر انتقال طراز الفاطميين إلى صقلية فى مجموعة الرسوم الجدارية الموجودة فى جزء من سقف كنيسة الكابيلا بالاتينا بمدينة باليرمو التى شيدها ملوك النورماندى فى نحو عام ٥٠٨هـ-١١١٤م، حيث تحتوى هذه الرسوم على موضوعات ذات عناصر آدمية (نساء ورجال) وعناصر نباتية وحيوانية.

فنجد فى سقف الكنيسة جدارية تصوّر الأمير مثلا جالسًا القرفصاء فى وضع المواجهة يحف به امرآتان بوجهين مستديرين وأعين لوزية ممتدة، وتمسكان بيديهما مروحتين على شكل أوراق الشجر الكبيرة، وحركة الشعر على الوجنتين تلتوى أمام أذنيهما، والأنف طويل، والليونة واضحة فى حركة انسيابية الخطوط، وصغر حجم أجسادهن - بالنسبة إلى الأمير - ثم تلك النظرة التى تؤكد منتصف الجدارية وأهميتها والمتمثلة فى شخصية الجالس القرفصاء (اللوحة رقم٨).

- وفى إحدى الجداريات الأخرى - أحد الحكام فى وليمة مع ندمائه - سقف الكنيسة - نجد الأمير أو الملك أو الشخصية الهامة فى ذلك الوقت- جالسًا متوجًا وفى يده كأس وقد أحاط به امرأتان، ونلاحظ الفخامة والدقة التى نجدها فى رسوم سامراء، ولقد كان الاعتماد على الأسلوب الإيرانى العراقى واضحا فى تفاصيل الملابس، وقصات الشعر على جباه النساء والخصلات المسدلة لتأطير وجوههن، والهالات الدائرية التى تحيط رؤوسهن، كما نلاحظ الخطوط الراسمة قوية معبّرة بها ليونة، والنسب التشريحة ضعيفة بعض الشيء والأجساد نحيفة وصغيرة بالنسبة إلى الشخصية الهامة الموجودة، وهى جدارية مماثلة لما هو موجود منها فى جداريات سمراء (اللوحة رقم٩).

- ومن أهم الجداريات المتقنة التنفيذ، تلك التى تصور منظر رجلين يعزفان على الناى وهما يقفان إلى جوار حائط نافورة يتدفق ماؤها من فم أسد. وفوق هذا المنظر امراتان تتطلعان من النوافذ. حيث نجد الوجوه الدائرية الملتفة بدوائر (أقمشة)، وبعض من خصلات

الشعر تتدلى على جباههن، والأعيُن اللوزية المحدقة (وإنسان العين ملتصق دائرى) والأنف طويل والفم مستقيم كأنه رُسم بسرعة غير معهودة والخطوط الراسمة قوية سريعة وسميكة. والوجهان من حيث التوازن يقومان بعمل اتزان شكلى ومساحى داخل الجدارية، كما نلاحظ ذلك الانسجام المبهج بين الموسيقى والمرأتين. وفى الحقيقة هى صورة جامدة رمزية تعرض عناصرها بتناظر وبأسلوب جمعى (اللوحة رقم١٠).

– وقد اختلفت الآراء على هوية الفنانين الذين رسموا تلك الصور، فيرى أحدهم أن بعض الصور الجدارية قد رُسم من قِبل فنان لم يكن مسيحيًا ولا صقليًا، وافترض آخر أن الأسلوب الذى رُسمت به هذه الجداريات هو الأسلوب الذى نقل من العراق. ويعود جزء منه إلى فنانين مهاجرين جاؤوا من بلاد ما بين النهرين. وأحدهم يقول إنه من المحتمل كذلك أن تكون مصر الفاطمية قد أسهمت هى أيضًا فى تحقيق هذه الجداريات. على الرغم من أن الأسلوب الفاطمى كان فى القرن الثانى عشر أكثر تقدمًا. ويرى آخر احتمال ثالث، وهو أكثر واقعية على حد قوله. هو أن التأثير قد أتى من تونس لأن الأسلوب العراقى القديم قد مكث هناك لفترة طويلة.

وكانت تونس أيضًا البلد الذى فتحت منه صقلية فى الأصل، وظلت متصلة بها اتصالاً وثيقًا سياسيًا واقتصاديًا لمدة طويلة.

□العصر الصفوى ELsafawy Era (907هـ-١٥٠٢م حتى ١١٣٥هـ-١٧٢٢م):

ظهرت فى إيران فى بداية القرن السادس عشر أسرة إيرانية قوية

مركزها مدينة أردبيل بشمال غرب إيران، وينتمى مؤسس هذه الأسرة الشاة إسماعيل إلى ولى فارسى يُدعى «الشيخ صفى الدين» وعنه أخذت هذه الأسرة اسمها. وقد ازدهرت الثقافة والفنون الإيرانية فى عهد الصفويين وظهرت حركة فنية كبيرة فى العاصمة تبريز، وما لبث هذا النشاط أن انتقل إلى قزوين عندما صارت العاصمة. وتعرف هذه الفترة بالحكم الصفوى الأول.

«وقد قامت مدرسة صفوية ثانية، ومؤسس هذه المدرسة من الناحية الفنية رضا عباسى، وكان مقرها أصفهان، وتنوعت الفنون والآثار فى هذا العصر لأن نقل العاصمة إلى أصفهان زاد من العلاقات بينها وبين الهند من جهة - والبلاد الغربية من جهة أخرى»[٣٠]، وتم تبادل البعثات والسفارات وبدأ الفنانون يتأثرون بالأساليب الفنية الغربية، كما بدؤوا يتخلون عن كثير من تقاليدهم الفنية، وفى هذا العصر أيضًا بدأ الاهتمام يتزايد بالصور الكبيرة على الجدران.

جداريات قصر جهل ستون Chihil sutun:

لم يكَد عباس الثانى يعتلى عرش فارس حتى كشف عن ذوقه الأوروبى، حتى كلف مجموعة من المصورين الرسامين الهولنديين بزخرفة جدران قصر جهل ستون (سوتون) بأصفهان بعد أن أشرك معهم بعض تلامذتهم من الفرس. وتعد اللوحات الجدارية لهذا القصر أعمالا فنية جديرة بالإعجاب فضلاً عما لها من أهمية تاريخية، إذ نجد بعضها يصور لنا موضوعات مقتبسة من تاريخ الصفويين، ويظهر فى هذه الجداريات عنصر المرأة حيث نجدها راقصة وتتمايل فى حركات لينة وتذكّرنا إلى حد

كبير بحركة الراقصات على الجداريات المصرية القديمة (الفرعونية) ونلاحظ اختلاف ألوان الملابس، وضفائر الشعر المسدَل وقصاته التى تتهدل على الوجنات وأجسادهن ممتلئة بعض الشيء، وكأنها حركات لدمى ثابتة لا تتحرك، وقسمات الوجه خليط غريب والوجه الدائرى والأعيُن لوزية ويتضح من تلك الجدارية مدى الأبهة والتداخل فى الأسلوب (اللوحة رقم١١).

- ولوحة أخرى تصور بلاط الشاه عباسى المولع بمتع الحياة مع من سبقوه على العرش وخلفوه، وهم وسط المآدب التى يقيمونها احتفالا بالزوار الأجانب حيث يبدو عازفو الموسيقى والراقصات يقرعن الدفوف ويصككن الصنوج. ومن الملاحظ بشدة زيادة العناية بالخط الانسيابى بدرجاته المختلفة ويظهر ذلك جليًا فى صور السيدتين الجالستين على رُكَبهما، حيث يتحادثن ويتهامسن، وقد غطى رؤوسهن طرح تحدد وتبرز الوجه. كما نجد اختلاف الملابس عند المرأتين الراقصتين حيث أصبح زيهن متوائمًا مع حركة أجسادهن والرقص. وكذلك أغطية الرأس وحركة الأرجل، ويتضح من خلال عنصر المرأة، أن العلاقات التشريحية لهن قريبة إلى الحقيقة مع هروب بعض النسب بالنسبة إلى الوسط والأرجل، ومن الملاحظ أيضًا أن وجوه النساء الراقصات والجالسات تقترب من الأسلوب والحس الفارسى الممزوج بالهندى، وفقد التصوير هنا شخصيته وطابعه المميز (اللوحة رقم١٢).

- كما نجد تربيعات من الخزف -موجودة حاليا بمتحف اللوفر- [٣١] بها عناصر آدمية لعنصر المرأة، وهى أربع نساء: اثنتان منهن واقفتان واثنتان جالستان القرفصاء، وقد وضح على ملابسهن

الاختلافات وكثرة الزخرفة والعناصر النباتية، وهن فى حالة من جمع الزهور من خلال حديقة مليئة بالأشجار والزهور والنباتات وهن فى حالة من جمع الزهور من خلال حديقة مليئة بالأشجار والزهور والنباتات، كما يلاحظ عليهن ألبسة الرأس المختلفة والمتطورة، وأجسادهن أصبحت نحيفة بعض الشيء عما رأيناه فى رسوم «المرأة فى العصر الأموى»، الوجوه دائرية ملفوفة والأعيُن لوزية الشكل، وكأن كل واحدة منهن فى عالم خاص بها وكأنهن فى دنيا أخرى كل واحدة منهن فى دنياها، اللهم إلا عناصر الأشجار والطبيعة الصامتة من أوانٍ وقوارير وأطباق هى التى تقوم بعمل الربط النفسى والوظيفى بينهن. خليط متراكب من عناصر مختلفة تؤدى إلى موضوع اجتماعى يتصل بجمع الزهور من الحديقة، الخطوط الشكلية بها إيقاعات مختلفة من حيث حركة الخط. وأجسادهن تقوم أيضًا بعمل إيقاع فنى داخل التكوين ويوجد خط أفقى يتمثل فى خط الأرض وخطوط رأسية تتمثل فى عنصر المرأة وكذلك عناصر الأشجار والنباتات، وتعتبر هذه الجدارية من أجمل نماذج هذا النوع من البلاطات، وقد استخدمت فيها الألوان الأصفر والأزرق والفيروزى والأحمر والأخضر مع تحديدات باللون الأسود على الأرضية البيضاء (اللوحة رقم ٣١).

▫العصر العثمانى Osmany Era (680-1134هـ/١٢٨١-١٧٣٠م):

بعد زوال حكم السلاجقة الأتراك لآسيا الصغرى فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى إثر هجوم المغول على بلادهم، حل محلهم عدد من الحكام المحليين الأتراك، وكان من بين هذه الأسر التركية العديدة التى

استوطنت آسيا الصغرى فى القرن الثالث عشر الميلادى، أسرة أصل موطنها أرمينيا تمكنت من الاستيلاء على مقاليد الحكم فى تركيا. وترجع تسمية العثمانيين إلى مؤسس الأسرة «عثمان بن طغرل» الذى خلف والده فى حكم الإمارة التى اقطعته السلاجقة إياها عندما ساعدهم ضد الغزو المغولى.

التصوير الجدارى العثمانى:

كثر فى هذه الفترة استخدام التربيعات الخزفية والألواح المرمرية فى تغطية الجدران وتغشيتها، فلقد عُثر فى إحدى قاعات قصر «منزل خاص» بمدينة حلب (فى سوريا) يرجع إلى الفترة من (١٦٠٠-١٦٠٣م) على أعمال جدارية ملونة لزخارف نباتية تجمع بين الزخارف العثمانية مع الزخرفة السلجوقية والمنغولية، تتوسطها جامات بها رسوم «لعنصر المرأة» وهى تمثل العذراء تحمل المسيح وهو طفل، ونلاحظ فيها الجمع بين العناصر النباتية والآدمية وهذا التزاوج الغريب بين فنون العديد من العصور، ونرى السيدة العذراء تجلس على ركبة ونصف على شكل متوازى مستطيلات كأنه قطعة سجادة للصلاة مزخرفة بزخارف بسيطة، ثم الهالة[٣٢] القبطية الدائرية التى تحيط رأسها، ثم الملاحظة العجيبة والدقيقة وهى عدم رسم أطراف اليدين والرجلين التى غطت تمامًا بملابسها، والزخارف النباتية التى زينة ملابسها وقد رسمت بطريقة التكرار والتبادل، ثم جزء (خصلة) من شعرها يتدلى أمام أذنها اليمنى، ووجهها الدائرى البض المكتز، وعيناها لوزيتا الشكل وهى تنظر إلى طفلها الذى نراه قد رُسم يجلس على رجلها اليسرى وهو عارٍ تماما يضع رجلاً على الأخرى حتى

يخفى أعضاءه الحسّية، وتلك الهالة النارية التى نراها فوق رأسه، وينظر إلى والدته كأن بينهما حوارًا من خلال وجهه الدائرى تمامًا والعينين لوزيتّى الشكل (اللوحة رقم١٤).

وفى الحقيقة أن تلك الجدارية تذكّرنا بمثيلاتها من حيث الموضوع والتمثيل الشكلى بالجدارية التى تمثل المعبودة إيزيس وهى ترضع الإله حورس فى الفن المصرى القديم، وكذلك بجدارية دير أرميا بسقارة التى تمثل العذراء وهى ترضع المسيح، وهذه الجدارية موجودة بالمتحف القبطى بالقاهرة، وقد استمر هذا الموضوع حتى عصر النهضة الإيطالى، وإلى الفن الجدارى المعاصر والحديث حتى الآن.

ولقد اتسعت الإمبراطورية العثمانية فى أواسط القرن السادس عشر الميلادى، فشملت جنوب شرق أوروبا بالإضافة إلى العراق والشام ومصر. ولقد امتد الطابع الفنى الذى وجد فى العاصمة القسطنطينية إلى جميع مراكز العالم الإسلامى التابعة للدولة العثمانية مثل دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر.

النتائج:

- فن التصوير الجدارى هو الأعمال الفنية التى ترتبط وتتصل مباشرة بأسطح المبانى والهيئات والقصور والمنازل الخاصة بل والطرق، وذلك باستخدام الوسائل التكنولوجية كافة التى تقاوم عوامل الطبيعة من حيث الصلابه وقوة التحمل والاستمرارية.

- لا بد أن تكون التكوينات الجدارية متوائمة تمامًا مع وظيفة المبنى وتصميمه وكذلك البيئة التى يعيش فيها هذا المبنى وان تكون جزءًا لا يتجزأ

منه دون أن تكون دخيلة عليه. وقد ارتبط التصوير الجدارى طوال تاريخه بالأماكن التى لها ذكرى قومية مثل المعابد والمقابر والقصور على مر التاريخ.

- رصد وتسجيل الأعمال الجدارية فى الفن الإسلامى عبر العصور المتعددة والمختلفة، بالتحليل والمقارنة والوصف والتى كانت مصورة ومرسومة داخل القصور والمنازل الخاصة على أسطح جدرانها الداخلية والتى ظهر ووضح من خلالها أساليب جديدة وأفكار مختلفة واتجاهات خاصة لم تكن تظهر أو تصور سابقًا، مثل صور المرأة شبه العارية والراقصات، وكذلك الأساطير المرتبطة بعنصر المرأة، وهذه الموضوعات لم يكن أحد يتطرق إليها من قبل.

- كانت القصور وحماماتها الخاصة بالحريم هى الأماكن صاحبة الأسطح الجدارية التى صورت عليها جداريات بها من الحرية ما لم نجدة من قبل ولم يجرؤ أحد على تناوله، إلا فى هذه الأماكن البعيدة عن الأعين، وذلك إرضاء لرغبة الأمراء أصحاب تلك الأبنية.

- أثَّرت الخبرات الآدائية الفنية والتصويرية من تقاليد الحضارات السابقة على جداريات الفن الإسلامى من خلال تلك الحرفية المليئة بالتزاوج والقدرة والتمكن من التنفيذ فى كيفية التعبير، حيث امتزجت المدارس والاتجاهات الفنية السابقة فى كل بلد على حدة مما أعطى لهذه الجداريات ميزة خاصة كانت مفتقَدة تمامًا.

- جداريات التصوير الجدارى الإسلامى -بالبحث- لم تأتِ من سمات الفن الإسلامى المتعارف عليها، بل جاءت نتيجة التقاء وتفاعل

ومزج العديد من الثقافات والديانات وبعض الحضارات وبخاصة الفارسية واليونانية التى كانت موجودة سابقًا فى البلاد التى فتحها المسلمون، والتى بالتالى أصبحت ضمن تاريخ فن التصوير الجدارى الإسلامى بالتبعية وبوجود المسلمين الفاتحين فى تلك البلاد.

التوصيات:

- يوصى الباحث بأهمية تناول مفردات وعناصر الفنون التراثية الإسلامية، وذلك من خلال رؤية تتواءم والجداريات الحديثة، ولا يقتصر ذلك على النقل المباشر ولكن بهضم ذلك التراث وإفرازه بصورة مستحدثة تتواءم والعمارة الحديثة.
- لا بد أن يلعب الفن التشكيلى عمومًا، وفن التصوير الجدارى خصوصًا، دوره فى مساعدة المواطن على الإحساس بالانتماء إلى بلده وقوميته وتراثه، من خلال الرموز والأشكال والحلول الفنية التى يتدوالها الفنانون فى أعمالهم والقضايا التى يثيرونها، والوعى الذى يوقظونه.
- أن فن التصوير الجدارى له دور مهم فى تنمية الذوق والارتفاع به.
- لا بد أن يصبح الفن الجدارى هو صفحات العلم والثقافة التى يراها المجتمع من حيث القيم والعادات والتقاليد بالمواءمة مع التقدم العلمى والثقافى فى محاولة للخروج به من الحيز الضيق إلى رحابة أكبر وأعمق.

الهوامش والمراجع العربية والمترجمة والأجنبية:

(١) **الحريم**: وتشمل الزوجات والبنات والحاشية من النساء، وكذلك ممن يقمن على خدمة الملك أو الأمير وخدمة زوجاته وبناته أيضًا.

(٢) **الساسانيون**: سلالة فارسية حكمت بلاد فارس نحو أربعمئة عام واستولت على العراق، ومن أشهر ملوكها أرد شير الأول الذى حكم فى الفترة ٢٢٦-٢٤١م، وسابور الأول، وسابور الثانى، وبهرام الخامس، وآخرهم خسرو الثانى الذى حكم فى الفترة ٥٩٠-٦٢٨م. عن (ريتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتى، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣، ص١٩٣).

(٣) **المانوية** Manichaen painting: وتتمثل فى الفنون المرتبطة بالعقيدة المانوية التى انتشرت فى الشرق وفى شمال إفريقيا وفى جنوب أوروبا انتشارًا واسعًا، والتى عانت قرونًا من اضطهاد الساسانيين المؤمنين بعقيدة زرادشت. ولقد نما فن التصوير فى أحضان هذه العقيدة وعدّه مانى Mani أداة هامَّة لنشر الوعى الدينى، وكان هو نفسه مصورًا فذًّا رسم صورًا ملونة يوضح بها مبادئه وفلسفته (د/ ثروت عكاشه: المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية والفنية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، د. ت، ص٢٧٣).

(٤)م.س. ديماند: الفنون الإسلامية، ترجمة حسن عيسى، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٨٢، ص٣٧.

(٥) صورة شخصية (بورتريه): تصوير الفنان لشخص ما رجلاً أو امرأة.

(٦) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، دار

المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص١٨-١٩.

(٧) الواموزيل (١٨٦٨-١٩٤٤م): ذهب إلى لبنان وعاش سنين طويلة ودرس اللغة العربية على أيدى الآباء اليسوعيين ببيروت، قام برحلتين إلى العراق والفرات الأوسط خلال السنوات ١٩١٢-١٩١٥م، ونقب عن الآثار فى الأردن وفلسطين وعمل بعد ذلك أستاذًا فى براغ، وفى فيينا بالنمسا.

(٨) ريتشارد اتجنهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان، د. سليم طه التكريتى، وزارة الإعلام، بغداد، العراق ١٩٧٣، ص١٩٨.

(٩) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ص١٩ مرجع سابق.

(١٠) ريتشارد اتجنهاوزن: رئيس محافظى فن الشرق الأدنى الجديد فى متحف فرير للفن فى واشنطن (سابقًا).

(١١) الوليد الثانى: هو الخليفة الحادى عشر من خلفاء بنى أمية فى الشام تولى الخلافة لمدة سنة واحدة (٧٤٣-٧٤٤م).

(١٢) يزيد الثالث: الخليفة الثانى عشر من خلفاء بنى أمية، مات قبل أن يكمل السنة الأولى من حكمة (التصوير عند العرب، مرجع سابق، ص١٩٩).

(١٣) هشام بن عبد الملك: سادس خلفاء بنى أمية تولى الخلافة فى الفترة ٧٢٤-٧٣٤م وكان من أقوى الأمراء.

(١٤) الآجُرّ: الطين المحروق، الطين المسوى.

(١٥) نعمت إسماعيل علام: مرجع سابق، ص٤٣.

(١٦) ريتشارد اتجنهاوزن، مرجع سابق، ص١٩٩.
(١٧) الكلاسيكية: القوانين الفنية والقواعد المتعارف عليها السائدة.
(١٨) ب.كوملان: الأساطير الإغريقية والرومانية ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص١٥.
(١٩) قصر الجوسق في سامراء: من أهم القصور التي بناها المعتصم وكانت أرضه تشمل المنطقة ما بين ضفة دجلة وقصر الجسر وقد أقام فيها المعتصم مدة حكمه ودفن فيه عند وفاته، وقد اكتشف العالم الأثرى الفرنسى فيوليه أطلال هذا القصر سنة ١٩٧٠م، ثم أكمل اكتشافه كل من العالمين الألمانيين زاره وهرتسفيلد سنة ١٩١٢م.
(٢٠) هرتزفيلد: مهندس معمارى شهير (١٨٧٩-١٩٤٥م)، اهتم بالآثار والتنقيب عنها، وقد كتب المقالات والبحوث العديدة عن العمائر الإسلامية.
(٢١) د. ثروت عكاشة: المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ص٤٦ د.ت.
(٢٢) تراكوار: ثلاثة أرباع الوجه.
(٢٣) مدينة طرفان turfan: وينطقها أهلها «تورفان»، مدينة فى تركستان الصينية، وأول وصف إسلامى للمدينة ورد فى «تاريخ رشيدى» فى نحو ١٣٩٩م (عن ريتشارد اتجنهاوزن مرجع سابق، ص٢٠١).
(٢٤) نيشابور: مدينة فى إيران شهيرة بالمدارس الفقهية والعلمية التى ظهرت فيها، عن: Arab painting Richard Etting Hauser - 1973- p.201.
(٢٥) متحف المتروبوليتان: مدينة نيويورك، أمريكا. ويحتفظ بعدد كبير من

تلك الحفائر الجدارية وبالعديد من الأعمال فى جميع فروع الفن القديم والحديث.

(٢٦) السلجوقى-السلاجقة: من قبائل التركمان الرحل الذين نزحوا من برارى القوغيز وأقاموا فى بخارى وإيران وأزدهرت الحياة فى العصر السلجوقى نحو قرنين من الزمان، ثم قضى عليهم المغول فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى عن (أبو صالح الألفي: الفن الإسلامى، أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، لبنان الطبعة الثانية، ص٢٠٥، دون تاريخ).

(٢٧) غزنة: فى كتاب العصور الإسلامية لنعمت إسماعيل علام، ١٩٩٢ ص٩٦ ذكرت أن «غزنة» هى أفغانستان حاليًا، فى حين يرى الأستاذ أبو صالح الألفى فى كتابه «الفن الإسلامى»، دار المعارف بمصر ١٩٧٤، يذكر أن أفغانستان هى إقليم بكتريا ص٢٠٥.

(٢٨) أشار المقريزى فى كتابة «ضوء النبراس وأنس الخلاس فى أخبار المزوقين من الناس»، إلى وجود المصورين (الرسامين الملونين) البارعين فى تصوير البنيان (الأجسام) كما تكلم عن مبارة أقامها الوزير الفاطمى اليازورى بين المصور العراقى «القصير» والمصور المصرى «ابن عزيز» تدل على مهارتهما فى التفنن فى التلوين، واليازورى هو محمد بن عبد العزيز وسُمّى بهذا الاسم نسبة إلى قرية «يازور» التى تقع فى ساحل الرملة من أرض فلسطين (التصوير الإسلامى ومدارسه، د. جمال محمد محرز، القاهرة ص٢٥-٢٣).

(٢٩) الفن الإسلامى فى مصر، ٦٩٦م - ١٥١٧م، القاهرة ١٩٦٩، ص٢٨٢ (كتالوج معرض بالقاهرة).

(٣٠) أبو صالح الألفي: الفن الإسلامى، دار المعارف، بالقاهرة ١٩٧٤، ص٢٠٥).

(٣١) متحف اللوفر: فرنسا، باريس، ويضم العديد من الأعمال الفنية على مدى التاريخ منذ العصور البدائية مرورًا بجميع الحضارات إلى الفنون المعاصرة والحديثة.

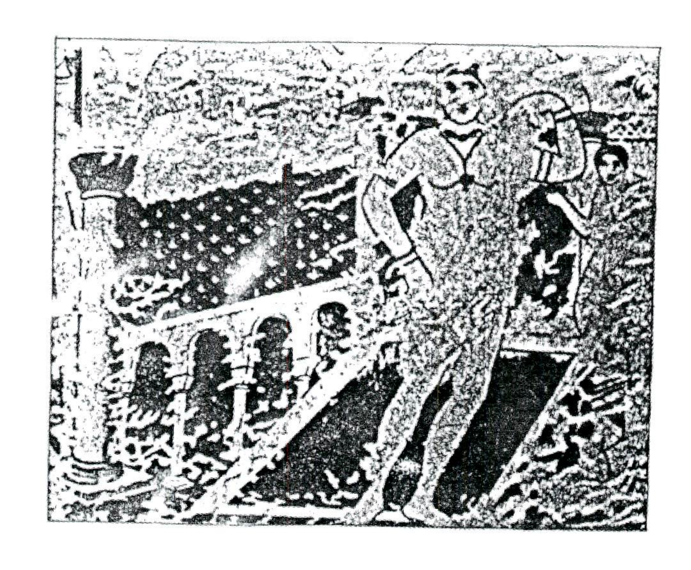
(٣٢) الهالة Halo: المعنى اليونانى هو قرص الشمس أو ساحة الجرن المستديرة أو الترس المستديرة، وظهرت الهالة فى الفن المسيحى فى القرن الخامس، وكانت فى الشرق ترمز إلى القوة لا إلى القداسة.



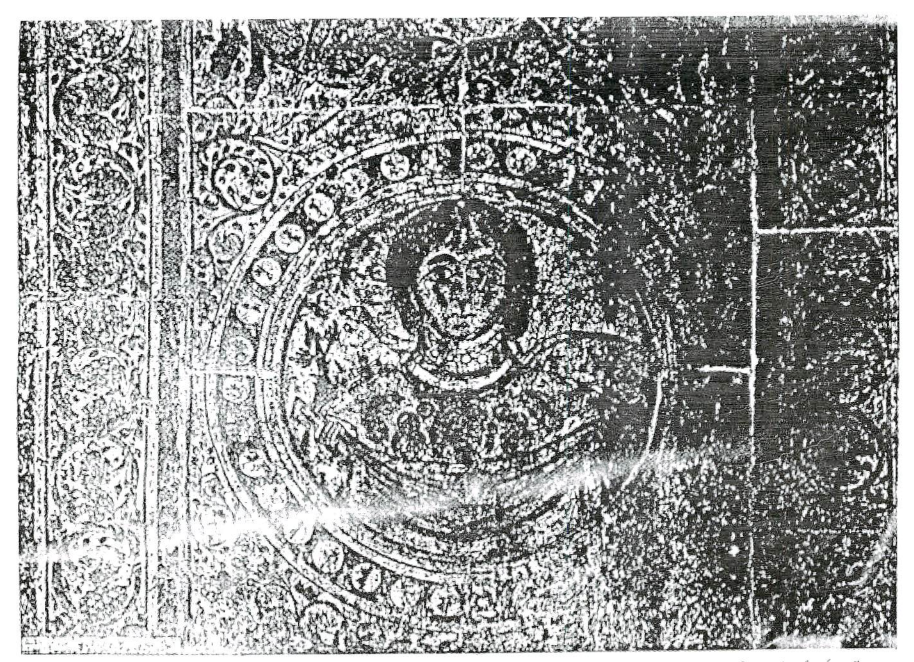
*(لوحة رقم١)*ــ أمراه تستحم، الربع الثاني من القرن الثامن الميلادى، تصوير جدارى على الجــانب الجنوبى، حمام قصير عمرة، الأردن.



*(لوحة رقم٢)*ـ تصوير جدارى، قصير غُمرة، الأردن، أوائل القرن ٨ميلادية (عن موزيــل، عـن نعمت إسماعيل علام).



*(لوحة رقم٣)*ـ تصوير جدارى، قصير خ [illegible] ساء.



(لوحة رقم٤)ـ الآلهة جيا سنة ٧٣٠ميلادية، تصوير جدارى ارضية قصر الحير الغربــي ســوريا (المتحف الوطني دمشق).



(لوحة رقم٥)ـ موسيقيان، سنه ٧٣٠ميلادية، تصوير جدارى، أرضية قصر الحير الغربى، (المتحف الوطنى دمشق).



(لوحة رقم١١)- تصوير جدارى، قصر جهل ستون، أصفهان، نهاية القرن ١٠هـ - ١٦م، العصر الصفوى.



(لوحة رقم١٢)- تصوير جدارى، شاه عباس، قصر جهل ستون، العصر الصفوى.



*(لوحة رقم١٣)*ـ تصوير جدارى. تربيعات من الخزف الجدارى، بها زخارف آدمية وجـدت فـي قصر جهل ستون، أصفهان، العصر الصفوى، ايران (متحف اللوفر، باريس).



*(لوحة رقم١٤)*ـ تصوير جدارى، قاعة استقبال منزل خاص، حلب سـوريا، يرجـع إلـي عـام ١٠٠٩-١٠١٢هـ / ١٦٠٠-١٦٠٣ميلادية (حالياً بمتحف الدولة ببرلين، ألمانيا).

الدور التنموى للمرأة عبر العصور

زمزم سعيد

تهدف مختلف الشعوب وبخاصة النامية إلى تطوير مواردها البشرية إلى المستوى اللائق الذى يحقق لها تقدما سريعًا يكفل لها القدرة على متابعه ركب التطور العالمى وذلك عن طريق التنمية.

فالتنمية عملية إنسانية فى المقام الأول، تتم بالإنسان ومن أجل الإنسان لزيادة دخله، وتحسين مستواه المعيشى وتحقيق الرفاهية له ولأسرته، وإحداث تغيير جذرى فى التركيب الاجتماعى تمهيدًا لقيام تطور حقيقى فى المجتمع، والتنمية بهذه الصورة عملية متداخلة، لا بد لها من تسخير كل الطاقات المادية والبشرية.

وإذا كنا بصدد القوة البشرية كعنصر من عناصر الإنتاج فإننا نعنى بذلك المجتمع بكل تجمعاته الذى تمثل المرأة نصف قوته العاملة، وهى بهذه الضخامة العددية تشكل عنصرًا أساسيًّا من عناصر التنمية، بل أداه دافعة للتنمية.

ولو نظرنا إلى دور المرأة التنموى عبر العصور لوجدنا أن لدور المرأة تفاوتا واختلافًا كبيرًا، وهذا التفاوت الواضح يأتى طبقًا لعقلية وثقافة كل عصر.

فمقام المرأة فى كل عصر هو معيار رقى ذلك العصر وتخلفة، فقد ذكر نابليون: «إذا أردت أن تعرف رقى أمة فانظر إلى نسائها».

ولتسمحوا لى أن نستعرض الدور التنموى للمرأة عبر العصور، ولنبدأ أولا بالمرأة فى العصور القديمة:

عند النظر إلى دور المرأة فى تلك العصور السحيقة فى القدم كانت حياة

يكتنفها الظلام الدامس، فعلى الرغم مما ذُكر فى التاريخ عن معرفة تطورات الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعسكرية خلال العصور القديمة المختلفة، وما كشفه المؤرخون المحدثون عن أحوال الرجل كافة من عادات ومهن حتى إنهم ذكروا ما يستخدمه من أدوات لحرفه - فإن وضع المرأة ودورها لم يذكرهما التاريخ والمؤرخون فى تلك العصور المختلفة إلا بالتخمين.

وذلك لأن المرأة كان يُنظر إليها فى العصور القديمة على أنها تابعه للرجل، إلى جانب أن الفكرة السائدة فى تلك العصور هى أن الرجل هو الذى تقدم بالحضارة والمدنية، وأن المرأة قد جاءت وراءه لإدارة شؤون الدار، وأن تأتى له بالأولاد إلى العالم، هذا هو رأى التاريخ الذى أُخذ به فى الماضى السحيق عن المرأة.

ففى العصر الحجرى كانت تخرج المرأة كل صباح تجمع الثمار البرية، وليس من شك أن دور المرأة فى تلك العصور السحيقة كان فقط فى حياة الجمع والالتقاط والقنص والرعى، وكان دور المرأة هذا محدودًا إلى درجة كبيرة فى هذه المجتمعات لأن هذه الأنماط من الحياة تعتمد اعتمادًا كبيرًا على التنقل والتجوال وسرعة الحركة من مكان إلى آخر، وهى أمور تنطبق كثيرًا على طبيعة المرأة، فكان يُنظر إلى دور المرأة بحكم تكوينها البيولوجى، فكانوا يرون أن المرأة تمنح الحياة عن طريق الحمل والولادة بينما الرجل يعرّض حياته للأخطار حين يمارس القنص والحرب.

بينما نرى دور المرأة التنموى والفعال قد برز فى الحضارة المصرية القديمة، فقد برزت أهمية المرأة حين عرف الفراعنة قدر المرأة ورفعوها إلى أسمى مكان واعترفوا لها بحقوقها كاملة، وذلك مع الرجل، فكان لها حق اختيار

زوجها والاحتفاظ بما تملك بعد الزواج وحق اقتسام الميراث بالتساوى دون تفرقة بينها وبين أخيها، بل كان لها فى تلك الآونة حق تطليق زوجها بعد أن تدفع له تعويضًا بالإضافة إلى أن الأبناء كانوا يسمون باسمها.

ومن أخطر المناصب التى تولتها المرأة الفرعونية المناصب الدينية والسياسية فقد تولت منصب الكهنوت، بل إن بعض الكاهنات دفعهن الشعب إلى مصاف الآلهة إلى جانب الآلهة الذكور، بل كانت إلهة الحكمة فى صورة امرأة والإلهة إيزيس كانت رمزًا للوفاء والإخلاص.

وقد نالت المرأة الفرعونية أيضًا حقوقها السياسية كاملة فارتقت العرش وحكمت بلادها مباشرة سواء بمفردها أو بمشاركة زوجها أو أخيها، ومن أبرز هولاء نفرتيتى وحتشبسوت وتى زوجة إخناتون وكليوباترا وقصتها الشهيرة مع مارك أنطونيو التى حظيت بالاهتمام على مستوى العالم أجمع، وعند التطرق إلى المرأة فى العصر الرومانى زوجة كانت أو ابنة نجد أنها كانت محرومة من الحقوق فهى مجرد تابع للرجل لاسلطان لها على أحد من أفراد الأسرة، ولاحق لها فى الملكية أو فى أى حق من الحقوق المدنية.

إلى جانب أنه فى حالة موت أبيها انتقلت السلطة عليها إلى أخيها أو إلى زوجها إن هى تزوجت وبذلك تظل تابعة للرجل لا تملك من أمورها شيئًا.

وعلى الرغم من تلك الأوضاع السلبية التى كانت تعانى منها المرأة فى العصر الرومانى فإنه على الجانب الآخر نجد أن المرأة الرومانية لم تنسَ دورها التنموى فقد كانت تشغل نفسها منذ أقدم العصور بما يدور فى بلادها من أحداث، فعندما تعرض بلدها لخطر خارجى تبرعت المرأة بحليها للدولة حتى تستطيع الإنفاق من ثمنها على إعداد الجيوش اللازمة لمواجهة العدو، وعلى

الجانب الآخر أيضًا كان للمرأة دور فى إدارة شؤون الحكم وقد أشار المؤرخون إلى أن زوجات الأباطرة كن يحكمن عن طريق أزواجهن وأشار لنا التاريخ إلى أسماء الأباطرة الرومان الذين كانوا كثيرا ما يلجؤوا إلى زوجاتهم يسألونهن النصيحة أمثال زوجة أغسطس، وأم نيرون اللتين كانتا تحكمان من وراء الستار، بالإضافة إلى ذلك لم تكن الانتخابات فى العصر الرومانى بمنأى عن تأثير المرأة وتدخلها، فقد كانت المرأة تسعى إلى إنجاح المرشحين الذين يحظون بتأييدها.

المرأة فى العصر الجاهلى

وعند النظر إلى المرأة فى العصر الجاهلى نجد أنها كانت محرومة من كثير من الحقوق الأساسية وفى مقدمتها حق الحياة وحق الميراث، فحق الحياة للأنثى لم يكن مصونًا أو محترمًا، فقد كان للأب أن يئد ابنته عقب ولادتها مباشرة.

وأما عن حق المرأة فى الميراث فقد كانت الروح الحربية سائدة فى المجتمع العربى لذلك كانت تحرم البنت من حقها فى ميراث أبيها ويقتصر حق الإرث على الذكر القادر على الحرب والدفاع عن العشيرة، أما إذا إنتقلنا إلى وضع المرأة داخل الأسرة فكان صورة للظلم الذى يحيق بالمرأة فقد كا نت فى نظر هذا العصر الجاهلى مجرد مخلوق للمتعة والخدمة، فالمرأة كانت محرومة من كثير من حقوقها الأساسية إلى جانب أنها لم تلقَ أى نوع من الإكبار أو التكريم، وعلى الرغم من المكانة السلبية للمرأة فى العصر الجاهلى فإنه يجدر بنا الإشارة إلى دور تتموى كانت تحظى المرأة فى ذلك العصر حيث كُنَّ يتمتعن بحرية وقوة شخصية فكن يشاركن فى أمور الحياة العامة، فقد كان من

بين النساء فى الجاهلية من لديهن مال يستغللنه بأنفسهن فى البيع والشراء أو بالتوكيل أو المشاركة فى الربح كما كان شأن النبى صلى الله عليه وسلم مع السيدة خديجة قبل البعثة وقبل زواجه بها.

كما كن يشاركن فى مجالات الحياة المختلفة ويناقشن الرجال فى تصريف شؤون الحياة، ولقد بلغت المرأة فى ذلك الوقت مرتبة الحكم مثل بلقيس ملكة اليمن.

المرأة فى الإسلام

نعمة عبد الجواد

ذُكرت المرأة فى القرآن الكريم بعدة ألفاظ، فهى المرأة والإنسان والأنثى والإناث والمساء والنسوة والفتيات والبنت والبنات والزوج والزوجات والأخت والأخوات والأم والأمهات.

وقد كُلفت النساء بما كُلف به الرجال إلا ما اختصه الله للرجال من موضوعات.

وللحديث عن المرأة فى الإسلام لا بد أن نتعرض لحياتها فى الجاهلية وكلمة الجاهية تطلق على العصور التى تغيرت فيها معالم الرسالات ومعالم الحق وتكون الفترات ما بين الرسالات، كذلك تطلق على كل من لم يحكم بشريعة الله التى أنزلها على البشرية، حيث إنه لم يكُن للمرأة أى حقوق، بل كل ما لحق بها كان ظلمًا وجورًا وعاشت مُهانة ذليلة تحت وطأة وأهواء النفوس المريضة وانحرافات البشر وما ساد الناس من فوضى وهمجية، وسوف نستعرض أحوال المرأة عبر العصور القديمة والحديثة.

المرأة فى الصين

لم يكن للمرأة قيمة تُذكر، فلا يجوز لها أن تأمر وتنهى وعملها قاصر على الأشغال المنزلية ولا بد أن تحتجب فى البيت لحماية الآخرين من شرها، فقد كتبت إحدى سيدات الطبقة العليا فى الصين رسالة قالت فيها:

«نشغل نحن النساء آخر مكانة فى الجنس البشرى وأحقر الأعمال هى من نصيبينا».

ومن أغانيهم «ألا ما أتعس حظ المرأة!»: «ليس فى العلم كله شىء أقل

قيمة منها، إن الذكور يقفون متمكنين على الأبواب كأنهم آلهة سقطو من السماء، أما البنت فإن أحدًا لا يُسَرّ لولادتها، وإذا كبرت اختبأت فى حجرتها تخشى أن تنظر فى إنسان ولا يبكيها أحد إذا اختفت من منزلها».

المرأة فى الهند

قالوا إن الزوجة الوفية تخدم زوجها كخدمتها للآلهة، بل إنه هو الإله ذاته ولا يجب أن تؤلمه حتى إن تجرد من الشرف، كانت تخاطبه بـ«يا مولاى» وتمشى خلفه بمسافة ولا يحدّثها أو يأكل معها وتأكل ما تبقى منه.

فإن مات يجب أن تموت يوم موته وتُحرَق معه فى موقد واحد، وظل هذا حتى القرن السابع عشر.

المرأة فى اليونان

كانت المرأة رجسًا من عمل الشيطان لأنها لا سيطرة لها على أنوثتها فحبسوها فى أعماق البيوت للخدمة واستيلاد الأطفال وتباع وتُشترى فى الأسواق ولا حق لها فى الميراث.

المرأة فى المجتمع الرومانى

كانت فاقدة لكرامتها ولا رأى لها ولا مشورة ويُحجر عليها لنقص عقلها ولا يحق لها أن تملك شيئًا وتُزَوَّج على غير إرادتها ويُكتب عقد بين الزوجين يسمى «اتفاق السيادة»، فيحق لزوجها قطع علاقاتها وصلتها بأهلها ويحاكمها ويعاقبها بنفسه إن أخطأت.

المرأة فى اليهودية

عوملت معاملة الخدم وحُرمت من الميراث، ولأبيها أن يبيعها وهى طفلة أو يجوز له استغلالها لكسب المال، وهى لعنة لإغوائها لآدم ليأكل من الشجرة

المحرمة ويخرجه من الجنة، بل جاء فى فى التوراة: «المرأة أمر من الموت، والصالح أمام الله من ينجو منها».

المرأة فى المسيحية

فى أوروبا طغت الأهواء على شريعة الحب والرحمة التى جاء بها المسيح عليه السلام، فتأثر رجال الكنيسة الأوائل بما رأوا من مظاهر الانحلال فى المجتمع الرومانى وخُيّل إليهم أن المرأة هي المسؤولة عن ذلك، فقررو كما قال القديس ترتوليان: «المرأة مدخل الشيطان إلى نفس الإنسان، ناقصة لنواميس الله».

فى عام ٥٨٦م عُقد مؤتمر فى فرنسا للبحث فى أمر المرأة وتوصلو إلى أنها خُلقت لخدمة الرجل وحمّلوها خطيئة آدم عليه السلام، وظنُّوا أن حواء هى التى أغوت آدم وبالتالى فبنات حواء يتحملن هذه الخطيئة.

أما فى مصر فقد اختلف الوضع تمامًا حيث احتُرمت المرأة، وكل ما كُتب فى الأربعة القرون الأولى كان فى صالح المرأة، وقد كتب أكليمندس السكندرى وهو عميد مدرسة الإسكندرية اللاهوتية فى الجزء الخامس من كتاب «المتفرقات» عن دور المرأة فى الأسرة ومسؤوليتها عن تربية الأطفال كما أنها المسؤولة عن نجاح الرجل، وهو مَن وضع كلمة «وراء كل رجل عظيم امرأة»، وقد كانت المدرسة مفتوحة لها للدراسة وفى أى عمر بينما الرومان حرموها من الدراسة (القرن الثانى الميلادى).

المرأة فى الحضارة المصرية القديمة

كان لها حظ من الكرامة يجيز لها الجلوس على العرش ورعاية الأسرة، ومع ذلك شاع أنها علة الخطيئة وخليفة الشيطان وشَرَك الغواية والرذيلة ولا

نجاة للروح إلا بالنجاة من حبائلها.

المرأة فى الجزيرة العربية قبل الإسلام

لم يحكمها غير قانون الهوى والقوة، ونُظر إليها كعبء ثقيل، وإذا قامت حروب ووقعت الهزيمة أُخذت نساء القبيلة وبناتها سبايا يستمتع بهن الأعداء ولذلك شاع وأد البنات فى كثير من القبائل وكانوا إذا بلغت السادسة تقوم أمها بتطييبها وتزينها ويأخذها أبوها إلى الصحراء بعد أن يكون قد حفر لها بئرًا، ويقول لها: «انظرى فيه»، ثم يدفعها من الخلف إلى داخل البئر ويهيل عليها التراب حتى تستوى الأرض بالبئر، أو أن تحفر الحامل حفرة قرب ولادتها وتلد على رأس هذه الحفرة، فإذا كان المولود بنتًا رمت بها، وإذا كان ولدًا عادت به.

وحُرمت المرأة من الميراث، فهو لمن يحمل السلاح، بل إنها تورَّث كالمتاع من الآباء إلى الأبناء، فإذا مات الزوج فيكون من حق أحد أبنائه أن يلقى عليها ثوبًا فتصير ملكًا له إن شاء تزوَّجها أو زوَّجها بغيره أو رهنها مقابل دَين وإلا افتدت نفسها بالمال... حتى جاء الإسلام.

المرأة فى الإسلام

جاء الإسلام يقرر أن الله خلق آدم بيده ونفخ فيه من روحه وأسجد له الملائكة وخلق حواء من ضلعه اليسرى لتكون شقيقة نفسه وجزء من كيانه، يسكن كلاهما للآخر، ثم يكون خلق الذرية لا فرق بين خلق الذكر والأنثى إلا في ما يخص كلاً منهما بما يؤهله للقيام بما خُلق من أجله، يقول تعالى: «هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا».

ويقول جل شأنه: «وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالْأُنثَى مِن نُّطْفَةٍ إِذَا تُمْنَى» كلاهما فى تسعة أشهر.

وقد نزلت سورة كاملة تحمل اسم «النساء»: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَاء وَاتَّقُواْ اللّهَ الَّذِي تَسَاءلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا».

وقد قرر الله ما للمرأة من حقوق فى هذه السورة، فزال عنها الظلم واستعادت مساواتها بالرجل فى الخلقة ووجود الفرحة فى ولادتها بل قدّمها على الذكور فى التذكير بهذه النعمة حيث قال: «لِلَّهِ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَخْلُقُ مَا يَشَاء يَهَبُ لِمَنْ يَشَاء إِنَاثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَاء الذُّكُورَ».

وأوضح أن الجنس البشرى لم يُخلق ليسكن الجنة بل ليعمر الأرض بالقانون الإلهى فيعود الطائعون منهم إلى الجنة، ونفى عن حواء ذلك الإثم الذى نسبه إليها الغافلون فكلاهما أُمر بالسكن فى الجنة وعدم الأكل من الشجرة، وكلاهما وقع فى المعصية وكلاهما توجه إليه اللوم والعقاب وكلاهما تاب عن ذنبه فاستغفر ربه، وكلاهما تَقَبَّل الله توبته وعرفا معًا أن الشيطان عدو لهما ولذريتهما وفى ذلك أبلغ دلالة على براءة حواء، ومن منطلق المساواة جعل الله للمرأة حق الإجارة والأمان وإبداء الرأى وأكرمها فى أن يكون لها من الميراث وفق ما كلف الله به.

فكلاهما أمر بالسكن فى الجنة وعدم الأكل من الشجرة وكلاهما وقع فى المعصية وكلاهما توجه إليه اللوم والعقاب وكلاهما تاب من ذنبه واستغفر ربه وكلاهما تقبل الله توبته وعرفا معا أن الشيطان عدو لهما ولذريتهما، وفى ذلك أبلغ دلالة من قول الجاهلين وبما أنها مكلفة بما كُلّف به الرجل فإن لها من الجزاء مثلة ثوابًا وعقابًا.

ومن منطلق المساواة جعل الله للمرأة حق الإجارة والأمان وإبداء الرأى

وأكرمها بأن يكون لها من الميراث وفق ما كلف الله به، وحينما تحدث القرآن أن شهادة الرجل تعدل شهادة امرأتين (فى الأمور المالية) بيّن أن ذلك لما تقوم به المرأة من مجهود فى رعاية الأسرة وتربية الأبناء قد يُنسِيها فتذكّر إحداهما الأخرى.

إن العلاقة بين الرجل والمرأة يجب أن تقوم على المودة والرحمة والتعاون لا على الصراع والتنازع فلا غنى لأحدهما عن الآخر: «وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا»، فما المقصود بالسكن إنه الأمان الذى نحتمى داخله من أخطار الطريق فنجد أن الإنسان حتى إن كان وحيدًا لا يرتاح إلا فى بيته وعلى سريره، وهذا معناه أن الزواج علاقة مؤانسة وراحة ومودة ورحمة، وقد قال تعالى: «هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ». تأمل التعبير فى كلمة «لباس»، فهو يستر صاحبه عن أعين الناس ويبدو به فى مظهر حسن ويحميه من أن يصاب بمكروه، إنه يلبس لباسا ضد الرصاص لحمايته، فكلمة «لباس» فى القرآن تجعل كليهما يستر الآخر ويحميه كدرع واقية من الرصاص، من الوقوع فى الفواحش، وما بين الجسد والدرع سر لا يعلمه غير صاحبه، يكون كل منهما موضع سر الآخر، وحتى يتحقق ذلك بدأ الزواج بحقها أن تختار شريك حياتها وتقول رأيها فى الزوج بل وحماية لوضعها النفسى نهى أن يتقدم أحد لخطبتها إذا كانت مخطوبة أو علم أن هناك آخر يتقدم لخطبتها حتى لا تقع فى صراع نفسى ينتهى إلى لا شىء كذلك، إذا كانت المرأة معتدة نتيجة طلاق أو وفاة الزوج رعاية لمشاعرها وحزنها ووفاء للمتوفى، كذلك إعلان الزواج، وقد أوصى الرسول صلى الله عليه وسلم أن تدق الدفوف لذلك، فهى ليست سلعة تنتقل من تاجر إلى آخر فى الخفاء لذلك نهى

بل حرّم الزواج السرّى، وقد فرض الله تعالى لها مهرا سُمًّى صداقا وجعله دَينًا تطالب به قبل الانتقال إلى بيت الزوج وتستوفيه فى أقرب الأجلين، كما فرض على الزوج الإنفاق عليها حتى إن كان لها ذمة مالية خاصة بها لايقترب منها إلا برضاها، وللرجل حق احترام زوجته له والالتزام بما يرغب، ولا يعد هذا إذلالا لها وتسلطًا بل هو القيادة المطلوبة، لقد أوجب الإسلام حقوقًا مشتركة بين الزوجين تحافظ على كرامة كل منهما، ومنها حق الاستمتاع بالحياة كل مع الآخر، وثبوت النسب، وحرمة المصاهرة، وحسن المعاشرة، والتوارث.

لقد أوصى الرسول صلى الله عليه وسلم الرجال بالنساء، ففى حجة الوداع قال: «ألا واستوصوا بالنساء خيرًا فإنهن عندكم عوان».

وقال تعالي: «وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ فَإِن كَرِهْتُمُوهُنَّ فَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئًا وَيَجْعَلَ اللّهُ فِيهِ خَيْرًا كَثِيرًا».

لقد أوضح القرآن أن اختلاف وظيفة المرأة عن وظيفة الرجل أمر تقتضية طبيعة الحياة، وهى حكمة إلهية حيث أعطى كلاًّ منهما خصائص بدنية وعقلية وعاطفية تؤهله للقيام بوظيفته، فقد أعد الرجل للكدح والعمل وكسب الرزق وعَوْل زوجته وأولاده، وأعد المرأة لتربية الأبناء ورعايتهم وتهيئة البيت ليكون جنة لزوجها، وقد قال تعالي: «وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى، فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى، إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى، وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى»، فكان إسناد الشقاء والتعب فى طلب القوت إلى آدم وحده ليوفر أسباب الحياة لحواء، وجعلها راعية لبيتها، ومسؤولة عن زوجها وأولادها، وقد أكد القرآن أن هذا مساوٍ لما يقوم به الرجال من الجهاد فى سبيل الله.

كتب أليكس كرل أن كل خلية من خلايا جسم المرأة تحمل طابع جنسها كذلك أعضاؤها وجهازها العصبى، فالقوانين الفسيولوجية غير قابلة للين مثل قوانين العلم الكوكبى، فليس فى الأمكان إحلال الرغبات الإنسانية محلها ومن ثم فنحن مضطرون إلى قبولها كما هى، فعلى النساء أن ينمّين أهليتهن تبعًا لطبيعتهن من غير أن يحاولن تقليد الذكور، فإن دورهن فى تقدم الحضارة أسمى من دور الرجال، فيجب عليهن أن لا يتخلين عن وظائفهن المحددة.

المراجع

- شذرات من التفسير الموضوعى للقرآن الكريم - الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عاشور.
- مدرسة الإسكندرية اللاهوتية - دار فيلوباترون للترجمة والنشر.
- الإنسان ذلك المجهول - أليكس كرل.

سيكولوجية المرأة

فالنتينا وديع

المرأة لغز يمكن تفسيره حينما نتابعه فى مواقف الحياه العديدة...

ولكن لا يمكن فهم المرأة نفسيًّا إلا من خلال فهمها بيولوجيا، فعلى الرغم من غموض المرأة نفسيًّا فإنها شديدة الوضوح بيولوجيًّا، فتجدها فى طفولتها وبلوغها وشيخوختها واضحة بيولوجيا، أما من ناحية التكوين فهى أضعف عضليًّا من الرجل على وجه العموم.

لذلك كرد فعل طبيعى تميل المرأة السوية مع الرجل إلى التستُّر والتخفِّى لتثبت لنفسها أنها كائن قوى.

فعلى المستوى الجسدى نجد أن التستر سواء بإهمال أو إخفاء ملامحها يخفى حقيقية المرأة ومشاعرها من الأعيُن خصوصًا إذا بالغت فى استخدامه، وعلى العكس نجد أن التظاهر والبهرجة والزينة الصارمة هو تزيُّن ظاهرى يجعل الناظرين إليها يلتهون فى ظاهرها دون التلصص داخلها.

أولا: التجمل

أما على المستوى النفسى فنجد أنها تميل إلى الكذب المتجمل، فتعطى صوره أفضل عن نفسها لتخفى منها أشياء وتبالغ فى أشياء، ونجدها تخفى مشاعرها وعاطفتها تجاه الآخر سواء كان أبًا أو أمًّا أو زوجًا أو أخًا، وهذا الإخفاء يجعلها تشعر بقوتها لأنها تعتقد أن ظهور المشاعر والعاطفة الجياشة صورة ضعيفة لنفسه فتسعى لإخفاء مشاعرها.

ثانيا: التبعية

مهما تظاهرت المرأة بالقوة، وتزعمت الحركة النسائية فإنها تشعر فى

أعماقها بأن الرجل يعلوها وهى تابعة له، لأنها بكل بساطة لو شعرت فعلاً أنها مساوية للرجل لما شغلت نفسها بالإلحاح وكثرة الشعارات التى تقول إنها مثل الرجل.

إن الرجل متفوق فى أغلب المجالات على مر العصور ونادرًا ما تتفوق النساء على الرجال حتى فى المجالات التى تخص المرأة مثل الحياكة والطبخ، إلخ.

ثالثا: المرأة والتعلق

المرأة السوية تشعر داخلها أنها متعلقة برقبة الرجل طول مسيرة حياتها، ففى طفولتها نجدها متعلقة برقبة أبيها أو أخيها، وفى شبابها تتعلق برقبة زوجها، وفى شيخوختها تتعلق برقبة ابنها لأنهم المسؤولون عنها وعن تلبية احتياجتها.

رابعا: الجمع بين النقيضين

المرأة تجمع بين صفات مختلفة (اللذة والألم - الحرية والتبعية - الحب والكره)، بحيث لا تستطيع أن تفرق بين هذه المشاعر مثل «تعب الحمل وفرحة الولادة - شكوى التربية وسعادة الأمومة - قسوتها على أبنائها وحبها لهم - رغبتها فى الحماية وضيقها بها - المزج بين الضحك والبكاء فى الموقف الواحد».

خامسا: التقلب

التقلب صفة أصيلة فى المرأة نتيجة التغيرات الهرمونية الجسدية التى تجعلها متقلبة انفعاليًا، ومن لا يفهم صفات المرأة يَحْتَرْ كثيرًا أمام تغير أحوالها وقرارتها ومشاعرها وسلوكها.

هذه الصفات تميز غالبية النساء إلا استثنائات تخرج عن هذه القواعد مع الاحتفاظ دائما بوجود القاعدة. أخيرا يمكن أن نقول إن المرأة لغز شديد الغموض وشديد الوضوح أيضًا، بالغة القوة والضعف، فهى كائن محيِّر.

سادسا: الأمومة

الأمومة أقوى خصائص ووظائف المرأة، فقد خلقها الله لتعمر الحياه.

فتعريف الأمومة أنها علاقة بيولوجية ونفسية بين المرأة وأبنائها وبناتها، وهناك أنواع من الأمومة:

أ- أمومة بيولوجية ونفسية: المرأة التى تنجب وتربى وتحب.

ب- أمومة بيولوجية: المرأة التى تنجب ولا تربى بعدها لظروف خاصة.

ت- أمومة نفسية: المرأة التى لا تلد ولكنها مربية، ولها نوعان:

- أمومة راعية: مربية تحب وتعطف وتحن على من ترعاهم.
- أمومة ناقضة: مربية توجه وتعدل السلوك وتقسو أحيانا.

سابعا: مثالية المرأة

هناك مثاليات للمرأة قد تتصف بإحداهما أو جميعها، ومن هذه الصفات: المنطقية – عدم الأنانية – التجدد – عدم الروتينية – إجادة فن الحديث – حسن الاستماع – العطاء قبل الأخذ – تقدير الأمور، إلخ.

مكانة المرأة فى مصر القديمة

عبد الحليم نور الدين

سوف أحاول... وبادئ ذى بدء أقول إنه من حقنا ونحن أحفاد أولئك الأجداد العظام وأقصد بالأجداد الرجل والمرأة لأننى فى مقدمة كتابى المتواضع الذى كان رساله ماجستير لى عام ١٩٩٦ قلت إنه لولا أن الرجل استطاع أن يتفهم حق المرأة فى أن تلعب دورًا بارزًا فى مجتمعها ما كان للمرأة أن تلعب هذا الدور. والذى يميز الحضارة المصرية عن غيرها من حضارات الشرق القديم، وأقصد بها بلاد ما بين النهرين والجزيرة العربية والشام وفارس والأناضول وغيرها أننا نستطيع أن نفاخر بأن لدينا على الأقل ست ملكات حاكمات، أقول حاكمات. الأولى منهن بدأت مع بدايه التاريخ المصرى المكتوب أى نحو ٣٠٣٠ ق.م فى الأسرة الأولى وكان اسم هذه الملكة «مريت نيت»، وأسمحوا لى أن أزعجكم ببعض الأسماء، هذه الملكة حكمت بين سبعه رجال. فهل حدث هذا الأمر فى أى حضارة أخرى معاصرة لهذا التاريخ أو حتى فى الحضارات اللاحقه سواء فى الشرق القديم أو فى أى مكان آخر؟ ما أظن أن هذا قد حدث، كانت اليمن -وقد أمضيت ست سنوات من عمرى فى اليمن حيث أسهمت مع زملائى فى إنشاء قسم للآثار فى جامعه صنعاء، وكنت رئيسا لهذا القسم- تفاخر بملكتها التى حكمت سبأ والتى لا نعرف لها اسما بالتأكيد. يفاخرون بملكة واحدة تُعرف باسم «بلقيس»، وهذا الاسم ليس له وجود على الإطلاق فى الآثار، ولم يُذكر فى القرآن الكريم: «إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ» (سوره النمل الآية ٢٣).

وإذا كان من حقهم فى سوريا أن يفاخروا «بالزباء» أو «زنوبيا» وفى

بلاد النهرين –العراق القديم– أن يفاخروا بـ«شيموراماتس» أو «سميراميس» كما سماها اليونان، فنحن نفاخر بست ملكات حاكمات فى الأسرة الأولى ثم الأسرة الرابعة الملكة «خنت كاوس» الآسرة السادسة «ميت أكيروسى» أو «أونت كيريتس» كما يسمونها باليونان ثم فى الأسرة الثانية عشرة الملكة «سنيك نعرو» ثم فى الآسرة الثامنه عشرة الملكة الشهيره «حتشبسوت» ثم فى التاسعة عشرة الملكة «كاوتى ست». وعندما نتكلم عن ملكات حاكمات أعنى أنهن كُنَّ يملكن زمام الأمور فى البلاد داخليا وخارجيًا، ويُدْفَنَّ أيضًا وادى الملوك، ومقبرة «كاوتى ست» فى وادى الملوك أيضًا.

لكن إلى جانب الملكات الحاكمات هناك أيضًا بعض الملكات اللاتى لعبن دورا مميزًا بصفتهن زوجات أو أمهات للملوك مثل الملكة الشهيره «نفرتارى» التى أفتتحنا مقبرتها الرائعه منذ فترة وجيزة واسمها بالفصحى «جميلة الجميلات» وبالعامية «أحلاهم»، كانت زوجة لأعظم ملوك الشرق بلا جدال الملك «رمسيس الثانى» الذى ظُلم كثيرًا خصوصًا ممن لا يدرسون ولا يعلمون ولم يتعمقوا فى تاريخه، ونُسبت إليه أمور لا يجب أن تُنسب إليه إطلاقا، وليس هذا حديثا عن رمسيس. ولأن نفرتارى زوجه لهذا الملك العظيم فكان هذا يكفيها شرفا. ولكنها بالإضافة إلى ذلك ملكة متميزه، وفي ما يبدو أنها الزوجة الأولى والرئيسية، وقد لعبت دورًا مهمًّا فى إحداث التوازن سياسيًا وقَبَلِيًا داخل مصر، وخارجها أيضًا طوال فترة حكم رمسيس الثانى، ولست بحاجه إلى الإشادة بجمال مقبرتها.

هناك أيضًا ملكة كانت تحكم مصر فى ظل زوجها وفى ظل ابنها وهى الملكة «تى» صاحبة أضخم تمثال فى المتحف المصرى مع زوجها «أمنحتب

الثالث»، وبهذة المناسبه أراد بعض الغربين إن يقللوا من قدر المرأة فى مصر القديمة وهو الدافع الذى دفعنى عام ٦٤ بتحفيز من أستاذى الفاضل الأستاذ الدكتور عبد المحسن بكير أحد أعلام اللغة المصرية وأول من كتب كتابا باللغة العربية عنها، كان يطلعنى على كتاب ظهر فى تلك الآونة عن تاريخ مصر للعلامة الشهير جاردنر، هو كتاب «مصر الفراعنة»، الذى ذكر فيه أن مجال البحث فى دور المرأة فى المجتمع المصرى القديم لا يزال فى مرحلة الطفوله. التقطت الخيط وقد أشفق علىَّ أستاذى، ولكنى بدأت التجربة، وأظن أننى فخور وسعيد بنتائج هذه التجربة الآن.

الملكة «تى» كانت امرأة من الشعب، ولكنها سيطرت على مقاليد الأمور خصوصًا فى الفترة الأخيرة من حكم زوجها، وهى أم الملك الشهير «إخناتون» والكل كان يخاطبها في ما يتعلق بأمور مصر داخليًا وخارجيًا. ونحن نرى فى التماثيل والنقوش السعادة والابتسامة ترتسم على وجوه أفراد الأسرة، ونرى أدلة الحب والوئام الأسرى من خلال هذا التراث الرائع، لكنهم عندما شاهدوا أن تمثال المرأة أقصر حجمًا أو أن نقشها أقل حجمًا قالوا إن هذا دليل على التحقير من شأن المرأة ونسوا أن الرجل عادة فى أى زمان ومكان باستثناء حالات قليله فى أوروبا يفضل أن يتزوج امرأة أقصر منه، وأظن أن هذا أمر واضح، ثم نسوا أيضًا وهم يتحدثون عن اللون، لماذا يظهر الرجل بلون داكن أو بلون غامق وتظهر المرأة بلون فاتح... نسوا أننا أصحاب البشره السمراء عندما نفكر فى الزواج فإننا نفضل اللون الآخر.

وتصوروا أيضًا أن المرأة كانت جليسة لا همَّ لها ولا دور سوى الزوج والأبناء، ورغم أنه الدور الطبيعى لها فإنهم نسوا الكمَّ الهائل من الألقاب التى

حصلت عليها المرأة ثم أيضًا الوظائف التى شغلتها.

ومن بين الملكات الشهيرات الملكة «عاحوتب الأولى» أم أحمس طارد الهكسوس ومنشئ الإمبراطوريه المصرية، والتى -كما ذُكر فى النصوص- كانت تعبِّئ الجيوش وتقف فى الخطوط الخلفيه تحمس الناس كى يشاركوا فى المعركة، وقد قيل عن هذه المعركة إنه عندما دخل أحمس عاصمة الهكسوس فزع الناس بها لدرجة أن قيل إن نساءها لن يلدن بعد ذلك. ومن ذلك نستطيع أن نتصور كم كانت ضراوة المعركة الأخيرة التى طهّر فيها تراب مصر.

الملكة «نفرتيتى» زوجه «إخناتون» وشريكته فى الدعوة إلى إله واحد وهو الإله «أتون» والتى واجهت مع زوجها طغيان كهنه «أمون» وعندما أشتد الطغيان كان عليهما أن يهجروا طيبة -الأقصر الآن- إلى مكان آخر، واختارا «تل العمارنة» مركز ديرمواس محافظة المنيا، لكى ينشروا فيها الدعوة الجديدة.

وقبل أن نترك الملكات أستطيع أن أقول بوضوح إن وراثة العرش فى مصر كانت تتحقق من خلال الملكة أى من خلال الأم أو المرأة بوجه عام، بمعنى أنه إن لم يكن الملك من أم ملكية فكان لا بد أن يجد حلاً آخر. كان يلجأ إلى حيلة أو خدعة سياسية أو أن يتزوج بأميرة من البيت المالك، وقد يُضطرّ أن يتزوج بأخته، وقد حدث ذلك فى مرات قليلة. وبهذه المناسبة فإننى أستطيع أن أبين أن موضوع الزواج من الأخت، فأولاً: لا يجب الحكم عليه بمنطق القرن العشرين، وثانيا: الأمر لم يحدث إلا فى ١٣ حاله بين أفراد الشعب العاديين فى حدود ما أعرف، أما بالنسبة إلى الحالات الملكيه فلم تتعدَّ ست حالات، وكما ذكرت كان لها أسبابها حيث لم تكن هناك الأم الملكية التى يمكن أن تؤهل الابن لكى يتولى العرش.

أما عن الخدع السياسية، فكانوا يسجلون أن الإله «أمون» تزوج بهذه الآم التى ليست ملكية كى يقنعوا الشعب بأن الملك ابن للإله، وإن كانت أمه من البشر، وفى هذه الحاله لا يتسطيع أحد أن يعترض على الإله.

الملك «أمنحتب الثالث» أمه سورية ولهذا لم يكن من الممكن أن يتولى العرش رغم أنه كان رجلاً عظيمًا، فماذا يفعل؟ رتّب قصه أن الإله «أمون» قد تزوج أمه وتم تسجيل ذلك على جدران معبد الأقصر فى حجرة الولادة الإلهية، وبهذا اكتسب الانتساب إلى الإله وأصبح من حقه أن يكون ملكًا.

حتشبسوت كان بينها وبين تحتمس الثالث خلاف، حيث كان عليه الدور فى تولِّى العرش، ولكن لأنها كانت أقوى منه فقد تولت العرش وادّعت أن الإله «أمون» قد تزوج بأمها وأنها بنت للإله، وسجلت ذلك على جدران معبد الدير البحرى. وهكذا هناك وسائل كثيرة.

رمسيس الثانى على الرغم من أنه كان أعظم رجل حرب وأعظم رجل سلام فى عصره حيث أبرم معاهدة سلام مع الحيثيين، عندما أراد أن يحدث توازنا تزوج بنت ملك الحيثيين.

إلى جانب كل هذا الدور للمرأة فى الأسر الحاكمة يوجد دور سلبى لا نستطيع أن ننكره، دور المرأة فى المؤامرات، ولكن من الممكن أن نقول إن الرجل هو الذى دفعها إلى ذلك، لأنه تزوج بأكثر من امرأة وأنجب أولادًا كثيرين كان يحدث بينهم صراع على تولى العرش، وكانت كل زوجة تسعى لكى يتولى ابنها مقاليد الحكم، من هنا يبدأ الصراع وتحاك المؤامرات وما أكثرها وما أشهرها فى التاريخ المصرى!

المرأة العادية من الطبقة الوسطى أو الدنيا لعبت دورًا متميزًا فى المجالين

الدينى والدنيوى. وما أكثر الألقاب والوظائف التى شغلتها، فهى الكاهنة، ومربية الملك، وكان ذلك موقعًا خطيرًا يجعلها تكون قريبه من صانع القرار. وهى المربية والمرضعة، والمنشدة، والمغنية، والراقصة، والطبيبة، ثم هى فوق هذا وذاك زوجة الإله، أعلى وظيفة كهنوتية فى مصر.

فى فتره الأسرات ٢٤-٢٦ كانت المرأة تحكم مصر كلها طوال الأسر الثلاث من وراء ستار، وذلك من خلال مجموعه من الأميرات اللاتى حملن لقب زوجة الإله. ثم يكفى أن كل امرأة فى مصر كانت تحمل لقب «نفت فر» أى ربة البيت تقديرًا لدورها فى حياة الأسرة، ويكفى أن نعلم أنها حملت من الألقاب ما يعبّر عن جمالها وتقدير الرجل لها فهى: حلوة اللسان، جميلة الوجه، عظيمة الجاذبية، الجميلة، الطيبة، الوقور، الموقرة لدى زوجها... مئات الصفات والألقاب التى يمكن أن تعبّر عن أهمية المرأة ونظره الرجل إليها.

وقد يُسأل عن بعض الجوانب الآخرى: حقوقها وواجباتها فى علاقتها بالزوج، وماذا عن الزواج والطلاق، وماذا عن نظرة الأدب المصرى القديم وهو أدب ازدهر إلى حد كبير، وهناك بعض القصص والروايات التى يمكن من حيث الحيلة القصصية والموضوع والأسلوب الأدبى وغيره أن تُعامَل كأنها من روائع الأدب العالمى فى أى عصر من العصور.

ويكفى أن نعلم أن الحكماء كانوا يحضون الشباب على الزواج فى سن مبكرة: «عندما تبلغ سن الصبا عليك أن تفكر فى الزواج كى تنجب أبناء يصبحون رجالا قبل أن تصل إلى سن الشيخوخه»، وكانوا يقولون: «أسس لنفسك بيتًا واتخذ لنفسك زوجة وعاملها بالحسنى»، كما يقول النص: «املأ بطنها، واكْسُها وعطّر أعضاءها بالعطور، واذكرها بالخير فى المناسبات،

واذكرها دائمًا، ولا تُسِئْ معاملتها». ماذا يمكن أن تنتظر من عقلية الرجل المصرى فى هذا الزمن السحيق؟ ويقول الحكماء في ما يختص بوفاء الأبناء للأمهات: «تذكر أنها حملتك فى بطنها وأنها أرضعتك ثلاث سنوات، وأنها ما كانت تتأفف من فضلاتك، ضاعف لها مقدار الأرز الذى تقدمه لها، لا تجعلها تشكُكَ إلى الرب، إن رضا الأم من رضا الإله».

في ما يتعلق بالزواج كانت تحدث نفس التقاليد وفى نفس الخطوات تقريبا: عندما يلتقى شاب بفتاه يلجأ إلى أسرتها وعادة ما كانوا يتزوجون من الأقرباء أو من نفس القرية. وكانوا يحذّرون أنفسهم من الغرباء: «لا تتزوج الغريبة» و«لا تتزوج من قرية بعيدة، ولا تدخل بيت امرأة لا تعرفها»... كم من القيم الغالية وكم من النصائح التى بثها الأدب المصرى من خلال مجموعه من النصوص الرائعه التى وصلتنا والتى تجعلنا نستشعر أننا نعيش قصص التواصل بين الماضى والحاضر، بين ما أنجزه الأجداد وما يجب أن يحافظ عليه الأحفاد.

كان هناك المهر، وكانت هناك اشتراطات خاصة بالنسبة إلى الزواج واشتراطات خاصة بالنسبة إلى الطلاق، كانت هناك ضوابط بالنسبة إلى التوريث سواء بالنسبة إلى الأبناء أو البنات، وكانت هناك حقوق وواجبات معروفه ومعترَف بها فى ظل القوانين المصرية التى أصبحنا نعرف عنها الكثير الآن.

ولأن الوقت المتاح أوشك على الانتهاء، فإننى أجد هذه مناسبة طيبة لكى أدعود كل الجمعيات الرائدة لأن تسعى لكى ترعى التراث المصرى العظيم. كما أود أن أحيى الجمعيات النسائية وكل الجمعيات الأخرى للرجال والنساء التى تقوم بهذه المهمة.

إن تراث مصر هو شرفها وشرف الأمة، وهو بالفعل عِرض الأمة وإن من يخدش هذا التراث فهو بالفعل يخدش عِرض وشرف الأمة. ولهذا فإن من يسرق هذا التراث أو تمتد يده لكى تدمر شيئًا منه فلا بد من أن يُعامَل كخائن لوطنه لا يقل خيانة عن ذلك الذى يسلم سلاحه فى المعركة أو الذى يتجسس على بلده.

إننا أمة لها تاريخ عظيم وطويل، وهناك من يبحثون عن تاريخ ويشترون تاريخًا. ونحن لا نبيع تاريخنا بأى ثمن، وعلينا أن نتعامل مع تراثنا بكل الحب والتقدير، قد يكون من حق أى إنسان أن يبيع أو يفرط في ما يملكه، لكن ليس من حقّه أن يفرط فى آثار أمته لأنها ليست ملكية شخصية بل هى ملك لكل أجيال الأمة.

إننى أشعر بالسعادة بلقائى بكم فى حديث عن المرأة، وإننى قد ازددت أملاً اليوم بوجود هذه الجماعة وغيرها من الجماعات التى أرجو أن تنشأ مستقبلا، وأرجو الكاتبة المتميزة -ولا أجاملها- الأستاذة سناء فتح الله أن تدعو إلى مثل هذا الأمر، كيف يمكن أن نحافظ على تراث مصر؟ وما الدور الذى يمكن للمرأة أن تلعبه فى هذا الشأن؟

لقد استطاعت المرأة فى مصر القديمة أن تلعب دورًا رائدًا فى زمنها من أجلكم، وأرجو من الحفيدات أن يحافظن على ما أنجزه الأجداد، ولنتكاتف جميعًا رجالاً ونساءً لكى نضع هذا التراث فى أعيُننا ونحافظ عليه إلى الأبد، والذى كلما وصل إلى مزيد من التقدم والتقادم يرتفع قدره وتزداد قيمته، فرغم مردوده الاقتصادى الكبير فإن له مردودًا ثقافيًا ثابتًا وتواصلاً مستمرًا، وأنا عندما أقدِّم نفسى خارج مصر فأنا مواطن مصرى من أحفاد أولئك الذين أنجزوا هذا التراث العظيم الرائع، وشكرًا.

المحتوى

الأشراف الفنى: محمود مراد

المراجعة اللغوية: محمود عبد الرازق